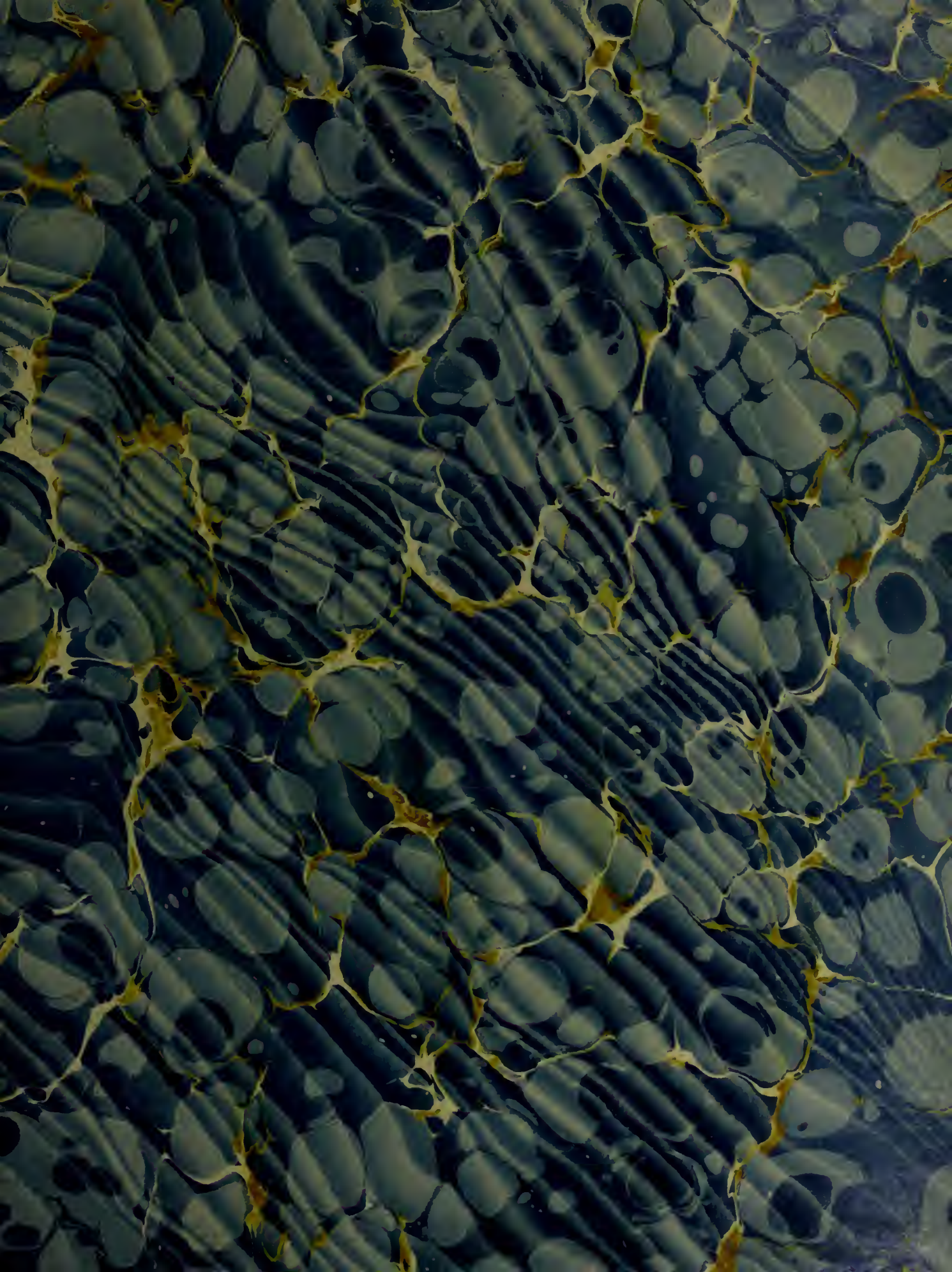


15000
1/14 Rec

L. Broad Thomson

La Peinture à Chantilly

Ecole Française

LA PEINTURE

AU CHATEAU DE

CHANTILLY

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/lapeintureauchat01gruy

LA PEINTURE

AU CHATEAU DE

CHANTILLY

PAR

F.-A. GRUYER

MEMBRE DE L'INSTITUT

ÉCOLE FRANÇAISE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE QUARANTE HÉLIOGRAVURES

PAR BRAUN, CLÉMENT ET Cie

PARIS

LIBRAIRIE PLON

E. PLON, NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

RUE GARANCIÈRE, 10

1898

A

SON ALTESSE ROYALE

MONSEIGNEUR LE DUC D'AUMALE

Il y a deux ans, alors que paraissait notre premier volume de La Peinture au château de Chantilly, *tout était ensoleillé dans la maison de Condé. Le nom de Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Aumale était glorieux parmi les vivants, et nous l'inscrivions avec reconnaissance en tête de notre livre... Aujourd'hui, depuis six mois déjà, ce nom n'est plus illustre que parmi les morts. Un voile de deuil semble tendu sur le château de Chantilly, tout est tristesse en nous et autour de nous, et le nom du Prince, que nous mettons encore à la première page de ce volume, est le pieux hommage d'une impérissable douleur.*

A. G.

Chantilly, 7 novembre 1897.

SEIZIÈME SIÈCLE

A la fin du quinzième siècle (1), nos peintres étaient en train de se chercher, peut-être de se trouver, quand l'Italie, envahie par nous, se vengea en faisant main basse sur notre peinture nationale. Florence nous envoya d'abord le Rosso, fanatique de Michel-Ange, dont il cherchait les grandes attitudes et dont il ne trouvait que les défauts, et Rosso travailla, neuf années durant, à tarir en nous les sources de l'inspiration. Quand il mourut, comblé des faveurs royales, sa tâche était accomplie ; nos peintres singeaient, à s'y méprendre, les tristes modèles qu'il leur avait donnés. Primatice, qui lui succéda et dont l'omnipotence dura près de trente années (1541-1570), loin de ramener la peinture française à la simplicité, l'en éloigna peut-être davantage encore. Sous de pareils maîtres, nous passâmes sans transition de l'extrême naïveté à l'extrême affectation. Cependant, si, dans le domaine de l'idéal, notre génie national se laissait égarer par les extravagances pittoresques des Italiens accrédités auprès des Valois, il reprenait possession de lui-même dans les saines régions de la nature, à la suite des Flamands, qui s'étaient réfugiés dans la peinture de portraits comme dans une forteresse, sur laquelle ils avaient planté le drapeau de la France. Il y avait là comme deux courants qui suivaient parallèlement leur cours : l'un, venant

(1) Les quarante miniatures détachées du livre d'Heures d'Étienne Chevalier, si généreusement conquises à la France par Monsieur le duc d'Aumale, forment le monument le plus complet de notre peinture nationale au quinzième siècle. Nous leur avons consacré un travail à part, où elles sont décrites, commentées et intégralement reproduites par l'héliogravure. (*Chantilly, Les Quarante Fouquet*. 1 vol. in-4°, Plon, 1896.)

de l'Italie dégénérée, charriait sur notre sol ses eaux troubles et troublantes; l'autre, venant des Flandres, mêlait ses eaux vives aux sources non moins vives de notre vieille France, comme pour ajouter quelque chose de pénétrant à leur saveur native. Le goût public allait, sans parti pris, de l'un à l'autre; si bien qu'on voyait souvent, dans un même tableau, telles figures qui auraient pu être signées de Primatice ou de Niccolò del Abbafe, et telles autres de Corneille de Lyon ou de l'un des Clouet. Nulle part les termes de cette sorte de capitulation ne sont plus lisiblement écrits que dans les vitraux peints de la chapelle du château de Chantilly, où les portraits des Montmorency sont d'origine flamande, tandis que les figures de saints sont absolument italiennes (1). C'est ainsi que la vérité vraie faisait volontiers ménage commun avec la vérité conventionnelle, et que le roi et la reine, les princes et les princesses, les seigneurs et les nobles dames, sans rien céder de leur goût pour l'école de Fontainebleau, se faisaient à l'envi *pourtraicturer* par les descendants des maîtres de Bruges et de Gand... Hélas! combien peu nous savons sur ces maîtres! Corneille de Lyon et François Clouet, quasi seuls parmi eux, ont été sauvés de l'oubli. Encore, si nous sommes presque en sécurité devant François Clouet, ne marchons-nous guère qu'à tâtons à la recherche de Corneille de Lyon. Quant aux portraitistes d'origine française qui étaient leurs contemporains, si les comptes royaux nous révèlent leurs noms (2), ils ne disent rien de leurs œuvres. Journellement peut-être nous coudoyons quelques-uns d'entre eux, et il nous est impossible d'en reconnaître aucun.

Nulle galerie n'est aussi abondamment fournie de preuves sur la France des Valois que la galerie de Monsieur le duc d'Aumale. Les portraits peints y sont en nombre, et, parmi eux, il en est de qualité rare. Les portraits crayonnés principalement y abondent, et nous les appellerons en témoignage

(1) Voir *Les monuments de la Renaissance française dans la chapelle du château de Chantilly*, par M. A. Gruyer. *Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1884.

(2) Voir *La Renaissance des arts à la Cour de France*, par le comte de Laborde. Paris, 1850. T. I, p. 151 et suiv.

ÉCOLE FRANÇAISE

DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SEIZIÈME SIÈCLE

FRANÇOIS Ier

PROBABLEMENT ENCORE COMTE D'ANGOULÊME

devant les peintures. Malgré ce surcroît d'informations, les indéterminations ne nous manqueront pas.

ÉCOLE FRANÇAISE

DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SEIZIÈME SIÈCLE.

1. — *Portrait de François Ier, probablement encore comte d'Angoulême.*

Sur bois. — H. 0m,35 ; L. 0m,25.

François Ier, fils de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême, et de Louise de Savoie, était né à Cognac le 12 septembre 1494 et avait porté le titre de comte d'Angoulême jusqu'à son avènement au trône. Louis XII, qui le regardait comme son héritier présomptif, lui avait donné le duché de Valois, d'où le nom de Valois qui lui resta, ainsi qu'à ses descendants, bien que les Valois remontassent à cent quatre-vingt-sept ans au delà... François Ier devint roi le 1er janvier 1515, à l'âge de vingt ans. Il n'a probablement pas cet âge dans le portrait qui nous occupe.

Le personnage, très jeune encore, semble n'avoir pas atteint ses vingt ans. Ce ne serait donc pas François Ier, mais le comte d'Angoulême qu'il faudrait nommer ici. La figure, élégante et svelte, s'enlève, dans les tons clairs, sur un fond perdu d'un vert plus clair encore. Elle est plus petite que nature, en buste, de trois quarts à droite, coiffée à l'italienne d'une barrette noire, enfoncée jusqu'au bas du front et garnie d'une cornaline gravée, sur laquelle on distingue la Vierge en adoration devant le *Bambino*. Les yeux sont clairs, et le regard en est prompt. Le nez, dont la ligne est sinueuse et tombante, a la forme qu'on lui connaît, mais avec des atténuations peut-être à l'excès bienveillantes. La bouche est aimable et spirituelle. On la dirait sensuelle si, parlant du futur roi de la *petite bande*, on ne craignait de tomber dans la banalité. Sur la lèvre supérieure, la mous-

tache est à peine naissante, et, à l'extrémité du menton, ainsi qu'au bas des joues, la barbe en est à son premier frisson. Les joues, un peu pâles, ont la légèreté de la jeunesse. Les cheveux châtain clair, soigneusement arrangés, les encadrent et descendent en nappes épaisses jusque sur le cou, qui est complètement découvert. Pour vêtement : une chemise blanche finement plissée, qui découvre, outre le cou, le haut de la poitrine ; par-dessus cette chemise et plus décolletée encore, une robe d'un ton orangé clair, traversée de bandes grises également claires et rayées de rouge ; jeté sur les épaules, enfin, un manteau noir garni d'un collet de martre zibeline. Ce costume est précisément celui que portaient les seigneurs à la fin du règne de Louis XII... Voilà, peint sur le vif et avec une entière sincérité, sans doute, le séduisant jeune prince si gaillardement décrit par Brantôme : « Monsieur d'Angoulesme, qui depuis fut le roy François, estoit alors un jeune homme beau et très-agréable », à qui les dames déjà « faisoient très bonne chaire », et dont « la reyne Marie d'Angleterre, tierce femme du roy Louis XII, s'estoit esprise, l'appelant toujours : « Monsieur mon beau filz » ; aussi l'estoit-il, car il avoit espousé déjà Madame Claude, fille du roy Loys. Et de fait en estoit esprise ; et luy la voyant en fit de mesme ; si bien qu'il s'en fallut peu que les deux feuz ne s'assemblassent (1)... » Le mariage du comte d'Angoulême avec Claude de France, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, fut célébré à Saint-Germain en Laye, le 14 mai 1514. Celui qui allait être roi de France sept mois et demi plus tard et qui devait réunir un jour autour de lui les plus belles dames de la noblesse de France, n'avait alors que dix-neuf ans.

Ce portrait tire son charme de son extrême probité. Le dessin en est rigoureux sans sécheresse, la couleur solide et lisse sans aridité. A qui le faut-il attribuer ? On l'ignore. Bourdichon ou Jean Perréal pourraient être

(1) Brantôme, t. IX, p. 640 et 641. — Brantôme raconte, en des termes que nous ne saurions reproduire ici, les amours de Marie d'Angleterre et du comte d'Angoulême, le but que poursuivait l'ambitieuse reine, et les efforts que firent Grignaux et Madame d'Angoulême pour soustraire le jeune prince à une aventure qui aurait pu lui coûter la couronne de France.

nommés. Ils tinrent le premier rang d'un bout à l'autre du règne de Louis XII, et furent encore, comme portraitistes, les peintres préférés de François Ier, durant les cinq ou six années qui suivirent son avènement au trône. Mais comment les reconnaître, dans la complète ignorance où l'on est de leurs œuvres (1)? Quant à Jean Clouet (Jehannet), sur lequel on n'en sait guère davantage, il ne figure pas sur les comptes avant 1518, et il reste en sous-ordre jusqu'en 1521. On serait peut-être tenté de songer également à Corneille de Lyon, si vingt ans ne se devaient passer encore avant le commencement de sa période d'activité. Voilà donc les obscurités profondes au milieu desquelles on marche dans tout le cours du seizième siècle, surtout dans la première moitié de cette époque.

Collection Lenoir. — Ce portrait a appartenu à Gaignières.

II. — *Portrait d'un personnage inconnu de la Cour de François Ier.*

Sur bois. — H. 0m,36; L. 0m,27.

Lenoir, qui ne connaissait pas d'obstacle dans ses attributions, avait mis aussi le nom de François Ier au bas de ce portrait. Cela ne peut tenir. Tournant toujours autour du roi, on a nommé ensuite et tour à tour son père et son fils, Charles de Valois, comte d'Angoulême, et Monsieur d'Angoulême, depuis dauphin; l'un mort à trente-sept ans, le 1er janvier 1475, l'autre mort à vingt ans, le 10 août 1536. Comme si le même habit pouvait convenir à deux personnages que sépare un intervalle d'au moins quarante ans! Or, le costume, ici, n'est ni celui de la fin du quinzième siècle, ni celui d'une époque qui a dépassé d'une dizaine d'années déjà le premier quart du

(1) On pourrait nommer aussi Barthélemy Guéty, surnommé Guyot, qui fut un des peintres de François Ier, au moment de son avènement au trône. Mais voilà Guéty classé maintenant parmi les enlumineurs. Ne pourrait-on pas penser également à Petit-Jean Champion, le peintre de Louise de Savoie, qui resta seul en titre avec Jehannet à partir de 1528? Sur le simple vu d'un fragment de compte où se trouve le nom de *Le Matelot*, d'ailleurs absolument ignoré, ne songe-t-on pas à mettre ce nom au bas de ce portrait? Après tout, pourquoi pas? Dans le domaine de l'hypothèse, le champ n'est-il pas infini? (Voyez dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er février 1895 l'intéressant travail de M. R. de Maulde de Clavière.)

seizième. Nous ne pouvons donc avoir là ni Charles de Valois ni son petit-fils, Monsieur d'Angoulême. Pour le premier, on n'a pas de portrait authentique (1). Pour le second, médailles, portraits crayonnés, portraits peints sont en nombre, et, en les confrontant avec notre portrait, c'est en connaissance de cause qu'on peut juger... Le personnage ici représenté nous est inconnu. Il est de grandeur naturelle, jeune encore, en buste, de trois quarts à gauche, et se détache sur un fond perdu d'un gros vert. Ses yeux ne ressemblent en rien, ni comme forme, ni comme regard, ni comme expression, à ceux du roi François Ier. Son nez, fortement aquilin, est tombant, mais non pas jusque sur la bouche, qui est petite et nullement semblable à celle du roi. Ses joues sont soigneusement rasées, son menton l'est aussi et n'a rien de saillant. Ses cheveux sont châtain clair; taillés en brosse sur le front qu'ils couvrent en partie, ils tombent en masses épaisses de chaque côté du visage. Son toquet de velours noir est rehaussé d'une plume blanche et orné d'une médaille d'or. Sa robe de drap d'or, coupée de trois crevés blancs, est ouverte en carré sur sa poitrine ; elle laisse paraître le haut de la chemise blanche, garnie d'une petite ruche bordée de noir. Un manteau gris, pourvu d'un col de fourrure blanche, est jeté sur ses épaules... Comme art, ce portrait est très inférieur à celui de François Ier, encore comte d'Angoulême. L'époque seule à laquelle il paraît avoir été peint pourrait rapprocher l'un de l'autre ces deux portraits.

III. — *Portrait de François Ier.*

Sur bois. — H. 0m,17; L. 0m,145.

Ce portrait a, sans doute, été fragmenté; il n'en reste plus guère que la tête. Elle est plus petite que nature, de trois quarts à gauche, et se détache sur un fond perdu qui oscille du vert au bleu. François Ier est là dans la force de son âge; il semble avoir de trente-cinq à trente-six ans. Ses traits

(1) Le portrait copié par Gaignières est apocryphe. Il représente un vieillard, et Charles de Valois est mort jeune.

ont pris leur accentuation, leur sentiment, leur esprit définitifs, et n'en sont pas moins restés conformes à ce qu'ils étaient dans l'épanouissement de la vingtième année. Les yeux et la bouche ont gagné seulement plus de franchise dans leur expression, plus de cordialité dans leur enjouement, plus d'abandon dans leur affabilité. Déjà, cependant, les joues se sont alourdies; le nez s'est épaissi, est plus tombant encore qu'il ne l'était jadis. La barbe, abondante et soyeuse, couvre une partie du visage, de manière à cacher la blessure reçue, en 1521, au château de Saint-Pol, le jour de la fête des Rois (1). Les cheveux, toujours mêmement arrangés qu'autrefois, sont un peu moins longs, et le chaperon garni d'une plume blanche, — un de ces feutres recouverts de soie noire que le roi faisait venir de Milan aux approches de l'année 1530, — découvre le front presque entièrement; il est posé sur le côté gauche de la tête, piqué de perles blanches et de fines aiguillettes en passementerie noire et or; un camée sur sardoine en complète l'ornementation. Voilà déjà le *grand Colas*, le *bonhomme Colas*, le *François au grand nez* : « J'ai veu en ma jeunesse, dit Brantôme, force vieux seigneurs et dames de sa court qui l'appeloyent ainsi en voyant son portrait (2). » François Ier, dans ce portrait, a revêtu une robe rouge à crevés blancs, largement décolletée, agrémentée d'une broderie d'or, et que dépasse une ruche de tulle finement plissée et bordée d'une petite dentelle. Un manteau garni de fourrure est jeté sur ses épaules et complète son costume (3). Deux portraits crayonnés, tirés de la collection du musée de Condé, confirment, jusque dans ses moindres détails, ce portrait, qui a été exécuté sans doute vers 1530, après le retour de Pavie, probablement au moment du mariage du roi avec Éléonore d'Autriche, peut-être par le peintre en titre d'office emmené en Guyenne pour peindre au vif les principaux personnages des fêtes données à la reine lors de son arrivée en France. Or, le peintre en titre

(1) *Chantilly : Les Quarante Fouquet. Adoration des Mages*, p. 49.

(2) Brantôme, t. I, p. 129.

(3) Un mince cordon noir, passé autour du cou, s'engage sous le vêtement, où il soutient un médaillon.

d'office, qui semble avoir été alors le peintre préféré, est Barthélemy Guéty, dont la période d'activité à la cour de France va de 1522 à 1532. Mais rien ne nous renseigne sur sa manière de faire, et d'autres peintres encore, accrédités auprès du roi vers le même temps (Bernardin Bouche, Charles de Varye, etc., sans compter Jehan Clouet), auraient pu peindre également ce portrait.

Collection Lenoir.

CORNEILLE (Claude), dit CORNEILLE DE LYON

Né vers 1500, mort après 1564.

Brantôme raconte que Catherine de Médicis, se trouvant à Lyon avec sa cour, en 1564, — elle avait alors quarante-cinq ans, — alla voir un peintre nommé Corneille, chez qui elle trouva, réunis comme en un musée, les portraits de tous les personnages célèbres de son temps. Elle s'y vit elle-même en première ligne, telle qu'on l'avait peinte une quinzaine d'années auparavant, vers 1549, et prit grand plaisir à se retrouver telle qu'elle était à l'âge de vingt-huit ans, dans tout l'éclat de sa jeunesse, et avec les modes des premières années du règne de Henri II. Les atours avaient vieilli, la robe était démodée, le chaperon changé de mode, mais elle se voyait dans un rajeunissement de quinze ans et en était ravie (1)... Jusqu'à ces derniers temps, on ne connaissait guère Corneille de Lyon que par la narration de Brantôme. Or, Corneille de Lyon, qui vivait encore en 1564, battait son plein vingt ans auparavant. On lit, en effet, dans le Rondeau 68 d'Eustorge de Beaulieu, publié en 1544, que Corneille,

Pour bien tirer un personnage au vif,
N'avait en France aucun comparatif.

(1) Brantôme, t. VII, p. 343.

Il avait été nommé, dès 1540, peintre de la maison du Dauphin, et il était célèbre depuis une dizaine d'années déjà, puisqu'il avait peint le portrait du comte d'Angoulême, mort en 1536. On a donc tout lieu de croire qu'il avait une trentaine d'années en 1530, ce qui porterait sa naissance aux environs de l'année 1500. Quant à sa mort, elle est postérieure à 1564, car à cette date Catherine de Médicis le retrouve encore à Lyon, et, cette année-là même, un acte royal de donation intervient en sa faveur (1). Cet acte établit que Corneille de Lyon était d'origine hollandaise; il y est nommé *Corneille de la Haye* (2). Les renseignements tirés des archives de Lyon par M. Natalis Rondot nous apprennent : qu'on l'appelait aussi *painctre flamman* ou *Corneille le painctre;* qu'il avait été marié antérieurement à 1547 et qu'il avait eu deux enfants, un fils et une fille, lesquels avaient pris le métier de leur père; qu'on l'avait exempté de l'entrée du vin en 1549, et qu'il était peintre en titre du roi Henri II depuis 1551 (3). C'est à cette date de 1551 que l'illustrissime Giovanni Capello, nommé ambassadeur de la république de Venise auprès du roi de France, s'arrête à Lyon en se rendant à Paris et va visiter « un peintre excellent qui, outre les belles peintures qu'il lui montra, lui fit voir toute la cour de France, tant les gentilshommes que les demoiselles, représentés en beaucoup de petits tableaux, avec tout le naturel imaginable... » L'auteur du *diario* de ce voyage, le propre neveu de l'ambassadeur, en parlant ainsi, ne désigne-t-il pas clairement Corneille de Lyon?... Voilà le peu qu'on sait sur ce peintre.

Quant à ses œuvres, c'est à Roger de Gaignières qu'on doit d'en connaître, ou plutôt d'en pressentir quelques-unes, et, par comparaison avec celles-là, d'en soupçonner quelques autres. M. H. Bouchot, en préparant le catalogue des dessins de Gaignières réunis à la Bibliothèque nationale de Paris, a

(1) Cet acte a été publié, pour la première fois, par M. Tamisey de La Roque, dans les *Archives de l'Art français*, t. V, p. 142. La pièce originale se trouve à la Bibl. nat., ms. fr. 6619, p. 100.

(2) Antoine Duverdier de Vauprivas, compatriote de Corneille, l'appelle Corneille de Loye (*Diverses Leçons*. Lyon, 1577, in-8°.)

(3) *Les Peintres de Lyon*. N° 374, par M. Natalis Rondot.

relevé ces mots sur certains d'entre eux : « Copié sur l'original peint par Corneille dans le cabinet de M. Gaignières (1). » Pour qui connaît la conscience et la clairvoyance du célèbre collectionneur, ce renseignement est capital. Il est certain que Gaignières n'avait pas inscrit à la légère un pareil nom. L'arrière-petit-fils du *painctre flamman* vivait à Lyon en 1685, et avait sans doute des indications précieuses sur certains portraits exécutés par son aïeul. Gaignières était donc à même de recueillir sur Corneille des traditions vivantes encore. Comme il ne pouvait être partout de sa personne, il avait, à Lyon notamment, des correspondants qui cherchaient pour lui et le renseignaient incessamment sur ce qu'ils trouvaient. M. de Grandmaison, en étudiant la correspondance de Gaignières conservée à la Bibliothèque nationale, a trouvé plusieurs lettres datées de Lyon, dans lesquelles M. de Coulanges — « l'aimable Coulange » de Mme de Sévigné — annonce à Gaignères qu'il est sur le point d'acheter « huit Corneille fort beaux ». Dans d'autres lettres, c'est M. de la Valette qui propose également à Gaignières d'acquérir « des Corneille » à son intention (2). Dès lors, quand il demeure établi que des portraits ont été attribués à Corneille de Lyon par Gaignières lui-même, il y a tout lieu de considérer cette attribution comme bonne (3). Tel va être le cas pour le portrait de François, dauphin de France, et pour celui de sa sœur Marguerite, duchesse de Berry, dans la galerie de Chantilly, et, par analogie avec ceux-là, pour plusieurs autres encore dans la même galerie.

Corneille, quoique d'origine hollandaise, fut toujours nommé le *painctre flamman*. Il n'obtint jamais en France les lettres de naturalisation, ce qui n'empêche pas son art d'être bien français et de ne se rattacher à l'art flamand que par des liens extrêmement relâchés. Ses figures se tiennent

(1) *Inventaire des dessins exécutés par Roger de Gaignières*, 2 vol. in-8°. Paris, Plon, 1892.

(2) Ch. de Grandmaison, *Gaignières, ses correspondants et ses collections de portraits.* (*Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LI, p. 602, 604 ; t. LIII, p. 5.)

(3) Les tableaux de Gaignières, cédés au Roi en 1711, furent mis en vente en 1717. Ce fut alors que le marquis de Torcy, le neveu de Colbert, chargé de surveiller cette vente, apposa préalablement son cachet (dit cachet de Colbert) au dos de chacun d'eux. Ces cachets sont donc, pour les tableaux qui les portent, la preuve qu'ils ont appartenu à Gaignières. C'est la plus noble marque qu'un tableau puisse porter.

CORNEILLE DE LYON

(1500? † 1564?)

MONSIEUR LE DAUPHIN FRANÇOIS

en général dans les tons clairs, sur des fonds clairs aussi, pour lesquels le peintre paraît avoir épuisé toutes les nuances du vert et du bleu les plus tendres. Sa peinture est mince et sans apparence de touche, harmonieuse toujours, et chaude à l'occasion. Ses portraits sont l'œuvre d'un peintre plus encore que d'un dessinateur. Ils n'ont presque pas de relief apparent, et ils brillent d'une clarté de plein air. Le modelé n'y est souvent qu'à fleur de peau, ce qui ne l'empêche pas d'être vivement ressenti. Les cheveux et la barbe semblent faits sur des préparations rousses. Les têtes sont vivantes, et les physionomies témoignent d'une rare finesse d'observation. Les yeux sont d'un beau dessin, leur regard est parlant. Les corps sont souvent grêles et d'une construction mal assurée... Faudrait-il donner à Corneille tous les portraits qui, de 1530 à 1565, répondent plus ou moins à ce signalement? Non sans doute. Corneille a eu des élèves et des imitateurs, quelquefois insuffisants, souvent même compromettants. On ne doit donc s'aventurer qu'avec une extrême prudence sur un terrain aussi vague encore et aussi incomplètement exploré.

IV. — *Portrait de Monsieur le Dauphin François.*

Sur bois. — H. 0m,175; L. 0m,15.

Ce portrait a fait partie du cabinet de Gaignières, — le cachet de Colbert apposé par Torcy lors de la vente en 1717 en fait foi, — et il est le premier en date parmi ceux que le clairvoyant collectionneur a donnés à Corneille de Lyon. Les mots « Corneille fecit », écrits sous la garantie de Gaignières au revers du panneau et au-dessous d'une courte notice biographique, équivalent presque à une signature (1). Voici donc une œuvre de *Corneille le paincire*, qu'on peut considérer comme authentique. Nous la regarderons avec

(1) Cette notice, écrite au-dessous du cachet de Colbert, contient des erreurs : « François Dauphin, Viennois, duc de Bretagne, fils de François Ier et de Claude de France, naquit au château d'Amboise le 28 février 1517 (1er mars 1518), fut couronné duc de Bretagne le 14 d'août 1532. Il mourut de poison à Valence (à Lyon) le 10 août 1536. CORNEILLE *fecit*. Du Cabinet de Gaignières. »

l'attention qu'elle mérite... Faisons connaissance d'abord avec le personnage représenté.

François Ier, roi de France depuis trois ans déjà, se disposait à aller à Cambrai pour y voir Charles d'Autriche, quand arriva la nouvelle de la mort du roi Ferdinand d'Aragon. Charles, aussitôt, gagna l'Espagne. François Ier se rendit à Blois et de là s'en fut à Amboise, où se trouvait la reine, dans l'attente de ses premières couches. Peu de jours après, « le dimanche 1er mars 1518, elle accoucha d'un beau Dauphin (1) ». On le nomma Monsieur le dauphin François ou Monsieur d'Angoulême. Il eut pour parrain Léon X, et ce fut Laurent II de Médicis qui le tint sur les fonts au nom du Pape. En 1526, il fut donné en otage à Charles-Quint, avec son frère le duc d'Orléans, et ne revint en France qu'en 1530, lors du second mariage de François Ier avec Éléonore de Portugal. Il fut couronné duc de Bretagne le 14 août 1532, et mourut le 10 août 1536. Voici le récit de cette mort, écrit par Brantôme sur l'affirmation de témoins oculaires : « Ce prince (le dauphin François) aymoit fort à boire de l'eau, et mesmes après les repas et quand il avoit faict de l'exercice; et, pour ce, donã Agnez Beatrix Pacheco, dame d'honneur de la reyne Éléonor, luy avoit faict présent d'un petit vaze dont on use en Portugal, qui est d'une terre tanée (couleur de tan), si subtille et fine, qu'on diroit proprement que c'est une terre sigillée (2), et porte telle vertu que, quelqu'eau froide que vous y mettiez dedans, vous la verrez bouillir et faire de petits bouillons comme s'il estoit sur le feu; et si pourtant n'en perd sa froideur, mais l'entretient, et jamais l'eau ne faict mal à qui la boit, quelque chaud qu'il aye ou quelque exercice violent qu'il fasse... Ce prince donc, ayant joué à la balle dans le pré d'Aysnay à Lyon, il commanda à un page de sa chambre de luy aller quérir de l'eau fraische dans le

(1) Clairanbaut, vol. 317, fol. 4873. — Bibl. nat.

(2) On appelait *terre sigillée* une argile de Lemnos, dont les prêtres de Diane faisaient commerce après l'avoir marquée de leur sceau, d'où le nom de *sigillée*. On attribuait à cette argile des propriétés médicinales. Les peintres l'employaient aussi. Ces *potets* n'étaient autres, sans doute, que de petits *alcarazas*, dont la terre fine et poreuse entretenait la fraîcheur de l'eau par une incessante et rapide évaporation.

vase ou *potet* que doña Agnez Beatrix luy avoit donné. Le page s'y en va, et tire de l'eau du puis d'Asnay mesmes, et ainsi qu'il advisoit le seillau (seau) dans le puis, et qu'il avoit mis son *potet* sur le bord du puis, le malheureux empoisonneur, espiant à toute heure l'occasion de faire son coup, jetta la poison avecques les deux doigts dans le *potet,* comme il confessa despuis; et faisant bonne mine, et arregardant le page verser l'eau, il s'en va; en quoy le page eut tort, ce dict-on ; car il ne nettoya point le *potet*, et ayant versé l'eau à plein dedans la porta à son maistre, qui la beut toute sans y rien laisser. Aussitost il se sentit touché et malade, dont après il en mourut. Il n'avoit garde de faillir, car la poison estoit de la fine, de la bien préparée, non seulement pour ce prince, mais pour le Roy, disoit-on, et Messieurs ses autres enfans, et ainsy qu'il advoua au supplice. Voylà comme je l'ay ouy dire et conter à une honneste dame de la court, qui y estoit pour lors... Le Roy son père porta ceste mort si impatiemment, que de longtemps il ne s'en peut remettre : car il avoit très grande espérance et bonne opinion de ce fils (1). » Donc on crut au poison, la vertu bienfaisante du *potet* de doña Agnez ne pouvant mentir. Étant donné le poison, il fallut un empoisonneur, et le malheureux Sébastien Montecuculli, qui se trouvait auprès du puits quand le page y vint puiser l'eau glacée, fut dénoncé comme tel. On le soumit à la torture, et, dans les tourments, il avoua tout ce qu'on voulut. Il subit alors le dernier supplice, et l'histoire, durant plusieurs siècles, le rangea parmi les assassins. La vérité est que le Dauphin mourut d'une pleurésie, occasionnée par l'intempestive absorption d'une boisson glacée, au moment d'une excessive transpiration. Il était âgé de dix-huit ans cinq mois et dix jours. C'est peu de temps, sans doute, avant sa mort que Corneille peignit le portrait que voici.

Monsieur le Dauphin François est de trois quarts à gauche, coupé à mi-corps et à mi-bras, coiffé d'une toque de velours noir posée sur le côté droit de la tête, avec une plume blanche, tombant du côté opposé. Ses cheveux,

(1) Brantôme, t. III, p. 175 et 176. — Voir les *Mémoires de Guillaume du Bellay*, liv. VII, année 1536, p. 395.

presque roux, sont coupés court et dégagent l'oreille qui est un peu grande. Son visage est encore imberbe, avec une ombre seulement sur la lèvre supérieure. Ses traits réguliers, mais de forme encore un peu molle, n'ont pas pris leur accentuation définitive. Le front, avec une certaine dépression de l'os frontal du côté de la tempe, présente, cependant, un beau développement ; les yeux, dont l'iris est presque jaune, sont beaux et regardent avec franchise ; le nez, un peu fort du bout, n'est pas tombant et ne rappelle presque en rien celui de François Ier ; la bouche, d'un joli dessin, est d'expression bienveillante ; le menton, large, n'a rien de trop saillant ; et les joues, où le sang ne se montre que par des colorations délicates, ne témoignent pas d'une santé robuste. Le Dauphin est tout de noir habillé. Sa robe, qu'aucun ornement ne rehausse, est ouverte par devant sur une chemise de linge blanc, garnie d'une fine collerette à la naissance du cou ; les manches bouffantes sont très simplement taillées, et le collet noir forme sur les épaules un épais bourrelet. Au milieu de la poitrine, enfin, tombe un médaillon d'or suspendu à une chaîne de très mince apparence. « Il ne se plaisoit d'habiller de couleur, mais de noir, au moins la pluspart du temps (1). » Voilà bien le « si honneste et gentil prince..., tempéré, posé, doux et gracieux, et très sage et modeste... », et qui « tenoit son humeur toute contraire à celle de Messieurs ses autres frères (2) ». Ne dirait-on pas qu'un certain énervement se fait en lui sentir ? Sur les dix-sept ou tout au plus dix-huit ans d'âge qu'il peut avoir sur son portrait, quatre ans s'étaient passés dans une dure captivité, quatre ans, de huit à douze, durant lesquels la vie musculaire, en pleine sève, avait été presque suspendue (3). Le Dau-

(1) Brantôme, t. III, p. 174.

(2) *Ibid.*

(3) L'huissier Bodin ayant été envoyé à Madrid par le roi pour visiter les jeunes princes dans leur prison, les trouva dans une chambre obscure, assis sur de petits sièges de pierre à côté de deux mauvaises paillasses. Le Dauphin, plus délicat que son frère, avait presque oublié le français. Ce fut le duc d'Orléans qui l'aida à parler à Bodin. Celui-ci leur avait apporté des chapeaux neufs que le geôlier ne leur laissa pas mettre, « de peur que, par magyque et nécromance, ces objets ne les aidassent à s'envoler hors de leur prison et à retourner en France ». (Le Glay, *Négociations diplomatiques*, t. I, p. ccl.)

phin François ne comptait donc guère que douze à treize ans de vie saine et vraiment productive pour le libre développement de ses forces. De précoces amours contribuaient sans doute aussi à leur épuisement. « J'ay ouy dire aux dames de ce temps-là qu'il leur estoit fort respectueux, et les servoit avec grand honneur, et mesme sa maistresse, dont fut faicte cette chanson :

Brunette suis,
Jamais ne seray blanche.

C'estoit une fille de la reyne, de la maison de Maumont, très bonne et ancienne, du hault Limosin. Ell' estoit ma cousine germaine, fille de ma tante, sœur de mon père. C'estoit une très sage et vertueuse fille : car les grands volontiers se font des maistresses pour la gentillesse et pour les vertus qu'elles ont, autant que pour autre chose (1). » On voit avec quelle complaisance Brantôme se vante d'avoir eu pour cousine germaine la maîtresse d'un Dauphin. Toujours est-il que la pleurésie eût eu moins facilement raison de Monsieur le Dauphin François, si la « très sage et vertueuse fille » n'en avait pris possession « en aage si tendron ».

Parmi les crayons du seizième siècle qui, de la collection de lord Carlisle, ont passé dans celle de Monsieur le duc d'Aumale, se trouvent quatre portraits qui permettent de suivre le Dauphin François depuis sa première enfance jusqu'à l'heure de sa mort, le premier le montrant à l'âge de dix-huit mois ou deux ans, le second vers douze ans, et les deux derniers à dix-sept ou dix-huit ans (2). Tous ces portraits sont entre eux en parfaite concordance, et parfaitement conformes aussi — les deux derniers surtout — au portrait peint par Corneille. Comme complément de preuves, la belle médaille de la Bibliothèque nationale de Paris confirme de tous points et crayons et peinture. Nul doute n'est donc possible sur l'identité du personnage

(1) Brantôme, t. III, p. 174 et 175.

(2) Ces portraits portent les nos 10, 66, 147 et 148. Un cinquième porte le no 67; nous ne le comptons pas, parce qu'il n'est qu'une réplique du no 66. Jean Clouet ayant été peintre attitré de la cour de France de 1520 à 1536, ces crayons pourraient avoir été exécutés par lui, ou d'après lui.

représenté... Quant à l'authenticité de la peinture, Gaignières la tenait pour certaine, et nous n'avons pas sujet de la regarder comme suspecte. Tous les caractères spécifiques des œuvres de Corneille se retrouvent dans ce portrait : carnation limpide et claire sur un fond vert qui ajoute encore à leur clarté ; préparation rousse des cheveux ; remarquable franchise de dessin dans chacun des traits, dans les yeux notamment ; physionomie saisissante sans reliefs apparents ; le rêve entrevu sous toutes les réalités de la vie. Le portrait du Dauphin François restera comme le prototype des portraits de Corneille, celui dont on devra rapprocher tous les autres, afin qu'il leur serve de contrôle.

Collection Lenoir.

V. — *Portrait de Madame Marguerite de France.*

Sur bois. — H. 0m,22; L. 0m,15.

Gaignières, ayant eu dans ses collections ce portrait de Marguerite de France (1), devait l'attribuer à Corneille de Lyon, par les mêmes raisons qui l'avaient décidé à mettre le nom de ce maître sur le portrait du Dauphin François.

Marguerite de France est de trois quarts à gauche et un peu plus qu'à mi-corps, sur un fond bleu clair tirant au vert. Si la vieillesse n'est pas venue pour elle encore, la jeunesse s'en est allée déjà. Les cheveux, crêpés et comme moussus, débordent de l'escoffion (2) pour former des paquets arrondis, plutôt que des bandeaux, qui encadrent le front, couvrent les oreilles et descendent de chaque côté des joues. De ces cheveux, la nature sans doute avait fait une parure, et la mode en a fait un enlaidissement. Le blond et le roux s'y disputent ensemble, et la poudre d'or probablement intervient aussi. Un petit toquet les couronne ; il est de velours noir, piqué de perles roses et bleues, et rehaussé d'une plume rose formant panache.

(1) Le cachet de Colbert, apposé par Torcy au revers du panneau, en est la preuve.
(2) L'escoffion est ici une résille à peine visible sur le derrière de la tête.

Cette coiffure, massive et sans grâce, est loin d'être seyante. Le front est large et très découvert. Entre ce front et celui du Dauphin François, l'analogie de structure est remarquable ; la dépression de l'os frontal sur la tempe gauche, signalée déjà chez le frère, se rencontre également chez la sœur. Comme son frère aussi, Marguerite a les yeux fort beaux, avec un fond de douceur particulière, et la couleur jaune de l'iris s'y retrouve identique. Le nez, dont la forme est lourde, est marqué d'un méplat caractéristique en son extrémité. La bouche est bienveillante et spirituelle, c'est tout ce qu'on en peut dire. Le large menton ne se porte pas en avant avec exagération. Un double menton s'est formé déjà et va se fondre avec les joues, dont les colorations naturelles semblent avoir disparu sous les cosmétiques et le fard que la princesse employait à l'excès. Tout cela ne constitue pas la beauté, tant s'en faut ; et les Italiens, qui connaîtront bientôt Marguerite de France, en la déclarant laide, n'auront pas précisément tort. Dans ce visage, cependant, il y a une physionomie, dans cette physionomie une intelligence, et de la bonté dans cette intelligence. « C'estoit la bonté du monde, dit Brantôme, charitable, magnifique, libéralle, sage, vertueuse, si accostable et douce que rien plus (1). » Notons que Brantôme, en louant les vertus de Marguerite de France, ne dit rien de ses charmes, et l'on sait combien il est prodigue de louanges pour tous les Valois ! Marguerite, de frêle apparence dans son portrait, paraît plutôt petite que grande. Elle y est, d'ailleurs, fort mal habillée. La robe de velours noir, dépourvue de grâce et de goût dans sa coupe, n'avantage en rien ou plutôt désavantage en tout des formes qui, du reste, devaient être assez pauvres. Au lieu d'ajouter au corps l'ampleur qui lui manque, elle l'enserre avec raideur et l'amoindrit, de sorte que la tête semble d'une grosseur exagérée. Cette robe est montante ; le col prend le cou comme dans un carcan, et les manches, gauchement coupées à la hauteur des coudes, découvrent des manches de dessous roses, dont sont enveloppés les avant-bras. Pour seule parure, une longue

(1) Brantôme, t. VIII, p. 436.

chaîne d'orfèvrerie, deux fois enroulée autour du cou et s'entre-croisant au milieu de la poitrine... Sur la plinthe qui coupe la figure, on lit : MARG . DE . FRANCE . D . DE . BERRY. Marguerite de Valois portant encore le titre de duchesse de Berry, titre qu'elle ne changea contre celui de duchesse de Savoie qu'en 1559, n'a pas encore trente-six ans dans ce portrait. Elle en a, cependant, plus de vingt-sept, puisque Henri II, son frère, ne la fit duchesse qu'en 1550. Entre vingt-sept et trente-six ans, c'est très proche de ce dernier âge qu'elle semble ici représentée.

Marguerite de France ou de Valois, quatrième fille de François Ier et de Claude de France, naquit à Saint-Germain en Laye le 5 juin 1523. Elle eut pour marraine sa tante paternelle Marguerite, reine de Navarre, et fut nommée d'abord Madame Marguerite, puis Madame de Berry. Son frère Henri II lui donna le titre de duchesse en 1550, et elle devint duchesse de Savoie le 5 juillet 1559, par suite de son mariage avec Philibert-Emmanuel, duc de Savoie. Si l'on en croyait Ronsard, elle aurait été le portrait vivant de sa mère, Claude de France :

Diray-je comme en ton visaige
Tu portes engravée l'imaige
De ta mère en mille beautez?

Mais ce sont là propos de poète, et le portrait de Corneille est là pour nous dire qu'elle n'était pas belle. C'est ce que confirment, d'ailleurs, les cinq portraits crayonnés de la collection de Monsieur le duc d'Aumale. Marguerite de France est tout enfant encore dans le premier de ces portraits, et elle a trente-six ans environ dans le dernier, l'âge même qu'on lui peut donner dans le portrait de Corneille de Lyon. Or, dans les crayons comme dans la peinture, on cherche en vain les « mille beautez » chantées par Ronsard, mais dans tous on retrouve l'esprit et la raison célébrés par les historiens. Un de ces crayons montre Marguerite en 1545. Elle était alors en pleine jeunesse, et voici ce que l'ambassadeur vénitien, Marino Cavalli, écrivait d'elle : « Marguerite, âgée de vingt-deux ans, n'a pas trouvé de mari,

quoiqu'elle soit digne des plus grands princes de la terre, tant elle a de prudence et de modestie, de bonté et de talent. » On l'appelait la Minerve ou la Pallas de la France. Elle avait pris pour emblème un rameau d'olivier autour duquel s'entrelaçaient deux serpents, et pour devise : « *Rerum sapientia custos.* » Pourquoi elle fut si longtemps à trouver un mari, Brantôme le dit : « Elle eut le cœur grand et haut. Le roy Henry la voulut une fois maryer à Monsieur de Vandôme (Antoine de Bourbon), premier prince du sang ; mais elle fist responce qu'elle n'espouseroit jamais le subject du roi son frère. Voylà pourquoy elle demeura si longtemps à prendre party, jusques à ce que, par la paix faicte entre les deux roys chrétiens et catholiques (1), elle fut mariée aveq Monsieur de Savoye, auquel elle aspiroit il y avoit longtemps, dès le roy François, et dès lors que le pape Paul tiers et le roy François se virent à Nice (2)... » Ce mariage, ajoute Brantôme, « cousta bon à la France ; car, de tout ce qu'on avoit conquis et gardé en Piedmont et Savoye l'espace de trente ans, fallust qu'il se rendist en une heure : tant le roy Henry désiroit la paix et aymoit sa sœur, qu'il ne vouleut rien espargner pour la bien colloquer (3) ». Arrivée à Turin, Marguerite vécut à la française, dans une cour presque exclusivement composée de huguenots; et, tout en se faisant adorer de ses sujets, elle n'en continua pas moins d'aimer la France par-dessus tout. « Quand les premières guerres y nasquirent, elle en prist un si grand ennuy qu'elle en cuyda mourir (4)... » Marguerite de France mourut à Turin le 14 septembre 1574, durant le voyage que fit le duc de Savoie pour accompagner jusqu'à Lyon Henri III, qui revenait de Pologne.

Le portrait peint par Corneille de Lyon, malgré ce qu'il présente d'étriqué et de gauche, a infiniment plus de physionomie que les portraits dessinés dont nous avons invoqué le témoignage aussi. L'accent de nature y est bien

(1) Paix de Cateau-Cambrésis (1559).

(2) En 1538. — Brantôme, t. VIII, p. 129.

(3) Brantôme, t. VIII, p. 129. Ce fut pendant les fêtes données à Paris à l'occasion de ce mariage, que Henri II fut blessé mortellement par Montgomery.

(4) Brantôme, t. VIII, p. 135.

plus vivement ressenti, et l'on se sent devant lui beaucoup plus voisin de la nature que devant eux (1).

Collection Lenoir.

VI. — *Portrait (présumé) de Gabrielle de Rochechouart, dame de Martigné-Briant.*

Sur bois. — H. 0m,160; L. 0m,147.

Ce portrait montre une très jeune et fort agréable femme. Il est de trois quarts à gauche, sur un fond vert, plus tendre de ton que dans les précédents portraits. La dame a les cheveux châtain clair, et on les voit, avec leur couleur naturelle, séparés en deux bandeaux plats au sommet de la tête, pour se crêper ensuite et former, autour du front et de chaque côté des tempes, comme des paquets de mousse d'un or rouge. Le chaperon qui les coiffe, et dont les templettes couvrent les oreilles, est formé de bandes d'étoffes alternées rouges et noires, avec une garniture de tulle blanc tuyauté qui pose sur les cheveux. De cette coiffure pend une traîne noire, qui tombe en pan rigide jusque sur le dos et forme un fond sur lequel la tête se détache avec avantage. Tout est fraîchement épanoui dans ce jeune visage. Le front, bien développé en largeur, est très haut; peut-être l'épilage y est-il pour quelque chose. Les yeux, d'un bleu de pervenche, sont grands et fort beaux; le regard en est vif et curieux. Le nez, très ferme de ligne, est d'une forme régulière. La bouche, aux lèvres incarnat, est spirituelle, et volontiers serait railleuse. Le menton n'a rien d'exagéré dans son accentuation. Les joues, dont les colorations sont charmantes, respirent la santé, sans marquer d'embonpoint. Le vêtement dérobe au corps qu'il habille quelque chose de sa jeunesse et de sa fraîcheur. La guimpe de linon blanc ouvragé qui couvre la gorge est munie d'une collerette, entourant le cou douillettement. Passée par-dessus cette guimpe, la robe de

(1) Un portrait presque semblable à celui du musée de Condé se trouve à Versailles, sous le n° 3181.

CORNEILLE DE LYON

(1500 ? † 1564 ?)

PORTRAIT (PRÉSUMÉ) DE GABRIELLE DE ROCHECHOUART

DAME DE MARTIGNÉ-BRIANT

velours noir, très ouverte, enserre la taille avec rigidité; les manches, à crevés blancs, flottent sur les bras, dont les avant-bras sont enveloppés de manches de dessous roses. Des coraux, enfin, jetés avec discrétion sur le noir et le blanc de ce costume, y font vibrer des notes gaies et sonores : deux grosses perles de corail accouplées au sommet du corsage; sur la guimpe, un collier de trois rangs de corail, que des chaînettes d'or réunissent entre eux, tout en les espaçant; une longue chaîne de corail tombant des épaules et s'arrangeant en guirlandes d'un rouge vif sur le corsage noir de la robe.

Au revers du panneau, on lit que ce portrait fut donné, le 3 pluviôse an IX, par le citoyen Lancet, chef de la 4e division du ministère de l'intérieur, et qu'il est celui de Marguerite de France, duchesse de Berry, à l'âge de vingt-cinq ans, en 1548, par Janet... Que cette peinture ait été donnée (à Lenoir sans doute) par le citoyen Lancet, cela est possible. Tout le reste est erroné.

Nous connaissons assez Madame Marguerite de France, duchesse de Berry, fille de François Ier et sœur du dauphin François, pour être certain qu'il n'y a rien de commun entre elle et la jeune femme ici *pourtraicturée*. Qui donc est cette jeune femme? Pour le savoir, il n'y a, croyons-nous, qu'à la confronter avec Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac, dont le portrait suit. En rapprochant l'un de l'autre ces deux portraits, n'y reconnaît-on pas la même figure? Ne sont-ce pas, de part et d'autre, les mêmes traits bien ouverts et très lumineux, la même physionomie dont le charme, à plus de vingt ans de distance, ne s'est pas démenti? Ici, c'est le printemps qui pare la beauté; là-bas, c'est l'arrière-saison qui l'enveloppe déjà sans la déformer encore. Nous verrons tout à l'heure Gabrielle de Rochechouart vers l'âge de trente-cinq à trente-huit ans, aux alentours de 1565, au moment de son troisième mariage avec le seigneur de Lansac, ou peu après cette union. Ne la voyons-nous pas, dès à présent, vers l'âge de dix-sept ans, à l'époque de son premier mariage avec François de Goulaines, seigneur de Martigné-Briant, en 1547? Nous proposerons donc, à titre de présomp-

tion, d'écrire au bas de ce portrait le nom de Gabrielle de Rochechouart, dame de Martigné-Briant... Gabrielle de Rochechouart, fille de François de Rochechouart, baron de Mortemart, et de Renée Taveau, était née le 27 octobre 1530. Elle mourut en 1580, après avoir été mariée trois fois : d'abord, le 13 février 1547, à François de Goulaines, seigneur de Martigné-Briant; ensuite, le 9 mars 1558, à François de Voloire, baron de Ruffec; enfin, en 1565, à Louis de Saint-Gelais, seigneur de Lansac. C'est comme dame de Martigné-Briant que nous pensons la voir ici. Ce sera comme dame de Lansac que nous la verrons tout à l'heure.

Quant à l'attribution de cette peinture à Janet, elle est inadmissible. En 1547 ou 1548, François Clouet, seul parmi les Clouet, pourrait être nommé. Dans un instant, nous apprendrons à le connaître, et nous verrons qu'on ne peut le confondre avec le peintre qui a exécuté ce petit portrait. Ce peintre est celui-là même que Gaignières, reconnaissait comme Corneille de Lyon, et auquel il attribuait les portraits de François dauphin et de Marguerite de France. Le portrait charmant et vivant que nous présumons être celui de Gabrielle de Rochechouart, dame de Martigné-Briant, serait donc aussi de Corneille de Lyon. Il en a les qualités rares et aussi les imperfections. L'art y est exquis dans les têtes, gauche et inexpérimenté dans la construction des corps. La couleur, chaude et délicate en même temps, est celle d'un vrai peintre. Corneille de Lyon, en devenant un des plus remarquables physionomistes français du seizième siècle, a gardé la marque de son origine, est resté le *painctre flamman*.

Le cachet de Colbert ne se trouvant pas apposé au dos du portrait que nous supposons être celui de Gabrielle de Rochechouart, dame de Martigné-Briant, on ne peut dire avec assurance que ce portrait nous vienne de Gaignières, mais on peut affirmer qu'il était digne de lui appartenir. Ce portrait, après avoir passé dans la galerie du duc de Sutherland, est entré, avec tous les portraits de la collection Lenoir, dans la maison de Monsieur le duc d'Aumale.

VII. — *Portrait de Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac.*

Sur bois. — H. 0m,250; L. 0m,135.

Le troisième des portraits de Corneille de Lyon, que l'on puisse dire avec certitude avoir appartenu à Gaignières au dix-septième siècle et que l'on retrouve chez Monsieur le duc d'Aumale à la fin du dix-neuvième, est celui de Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac. Le nom de la dame a été écrit au pinceau, au bas du portrait, par le peintre lui-même sans doute. Au revers du panneau se trouve encore le cachet de Colbert, tel qu'il a été apposé par Torcy pour la vente de 1718 (1).

Gabrielle de Rochechouart, que nous pensons avoir vue déjà lors de son premier mariage dans le précédent portrait, en est à son troisième dans la présente peinture. Elle est dame de Lansac depuis 1565 et est âgée de plus de trente-cinq ans. La figure, de trois quarts à gauche, est coupée à mi-corps, ainsi qu'à mi-bras, et s'enlève en lumière sur un fond clair d'un vert d'eau virant au bleu. C'est ce qu'on appellerait aujourd'hui un portrait de plein air. Le visage est baigné des plus douces clartés, mais avec discrétion, sans éclat ni tapage. Les traits, à peine accusés, sont d'une vérité pénétrante. On les voit ainsi que dans un songe, et il est impossible de se méprendre sur la valeur pittoresque et sur la signification morale de chacun d'eux. La femme, quoiqu'elle ne soit pas vieille encore, est fatiguée déjà. Le front, dans son beau développement, porte l'empreinte du temps, témoin certaines dépressions du côté des tempes. Les yeux sont d'un bleu très pâle, il semble que la couleur en soit usée déjà; mais leur beauté reste, et le regard n'a rien perdu de sa douceur ni de son charme. Le nez a gardé la pureté de sa ligne et les délicatesses de sa forme. La bouche, dont le dessin

(1) Au-dessous de ce cachet, on lit l'inscription suivante : « Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac, morte en 1580, à soixante-quinze ans. » Il y a là une erreur. La mère de Gabrielle, Renée Taveau, fut accordée, âgée de sept ans seulement, à François de Rochechouart, en 1509. Son fils aîné naquit le 27 décembre 1528, et sa fille Gabrielle, le 27 octobre 1530. (Voir le Père Anselme.) En 1580, Gabrielle de Rochechouart n'avait donc que cinquante ans.

est exquis, respire une bonté bienveillante. Le menton n'a rien de déprimé, non plus que les joues, qui, cependant, sont pâles et semblent amaigries. On croirait voir, dans les veines bleues, circuler le sang sous le grain ferme et doux de la peau. Ce visage est délicatement et délicieusement modelé, et le sentiment qui en émane est exquis. La coiffure, ainsi que le costume, en achève l'expression : l'une couronne la tête presque royalement et encadre les traits à ravir; l'autre habille le corps avec une élégance rehaussée de bon goût. Les cheveux, d'une teinture indécise, presque rousse, séparés en bandeaux au milieu du front et relevés en crépons sur les tempes, sont coiffés d'un chaperon à templettes rabattues par-dessus les oreilles. Ce chaperon, bordé d'une ruche de tulle blanc, est formé de bandes d'étoffes roses et noires, piquées de perles rouges et bordées de perles blanches, qui s'entremêlent de pierreries et forment comme un diadème au sommet de la tête. Une traîne noire attachée derrière cette coiffure tombe tout droit jusque sur le dos. La robe en velours noir, très décolletée, est accompagnée d'une guimpe blanche, dont la collerette ruchée forme une petite fraise autour du cou; les manches de cette robe, passées par-dessus des manches de dessous roses, sont légèrement bouffantes et ne couvrent que le haut des bras. Une fourrure de martre zibeline, en forme de boa, entoure les épaules et complète ce costume. Sur la robe comme sur la guimpe, les pierreries et les perles sont à profusion répandues. Des perles piquent les manches et les coupent de chatoyantes ondulations. Une ceinture de pierreries enserre la taille, tandis que des enguirlandements de petites perles rejoignent au sommet et au milieu du corsage une pendeloque de rubis, de saphir et d'émeraude, à laquelle pend une grosse perle en poire. Sur la guimpe, enfin, un collier de joaillerie soutient une seconde pendeloque, en partie engagée sous la robe... On lit sur la plinthe qui coupe la figure : GABRIELLE . DE . ROCHECHOVART . DAME . DE . LANSAC.

Rapprochez ce portrait des trois portraits qui précèdent, dans tous vous reconnaîtrez le même art, les mêmes qualités maîtresses et les mêmes insuffisances, les mêmes délicatesses de modelé, la même entente des

couleurs et de l'harmonie, les mêmes caresses du pinceau pour dérober aux visages le secret de leur physionomie, la même gaucherie dans la manière de couper les figures et surtout les bras, la même grosseur de la tête et la même gracilité du corps. Donc, au même titre que les précédents portraits, le portrait de Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac, peut être attribué à Corneille de Lyon.

Collection Lenoir.

VIII. — *Portrait (présumé) de madame de Canaples.* (Attribué à Corneille de Lyon.)

Sur bois. — H. 0m,16; L. 0m,14

Ce portrait, presque de face, légèrement de trois quarts à gauche, est coupé à mi-corps, sur un fond d'un vert émeraude harmonieux et chaud. La dame, quoique cherchant à plaire encore, n'est plus de première jeunesse. Son visage, tout en conservant de la fraîcheur, semble fatigué; ses traits se sont accentués, un certain empâtement les a grossis déjà. Sous un chaperon rouge à templettes, muni d'une traîne noire et garni d'une double rangée de perles, deux bandeaux plats de cheveux bruns, à reflets roux, descendent de chaque côté du front et le long des joues, jusque par-dessus les oreilles. Le front est haut; les yeux, d'un bleu profond, sont beaux; le nez est d'une forme délicate; la bouche, aux lèvres rouges et charnues, est plutôt grande que petite; le menton arrondi est marqué d'une fossette; les joues sont pleines, et le teint est clair. L'embonpoint est plus que menaçant; la gorge, belle encore, est envahie déjà. Une robe de velours noir, ouverte en carré, la découvre largement, et la met en valeur dans un encadrement de perles fines. Les manches de cette robe sont bouffantes et coupées de larges crevés blancs. La joaillerie française du seizième siècle ajoute à ce costume son opulence et son goût. Un large collier d'or et de pierreries entoure le haut de la poitrine et fait valoir le ton des chairs, tandis qu'un cordonnet d'or, passé discrètement derrière le cou, s'arrondit en guirlandes, pour se ratta-

cher au milieu du corsage à une pendeloque garnie de rubis et terminée par une grosse perle en poire... Ce portrait est d'une remarquable chaleur de tons; les contours y sont presque insaisissables, par suite de leur enveloppement dans la couleur, partout vibrante et harmonieuse. L'artiste semble ici avoir été plus peintre que dessinateur, ou plutôt il a été dessinateur et peintre tout ensemble. Il a été le *painctre flamman* par excellence. Cette peinture nous fait songer aux portraits du comte de Brissac, du maréchal de Saint-André et d'Antoine de Bourbon-Vendôme au musée du Louvre. La galerie de Chantilly va nous présenter d'autres portraits encore, qui sont de la même famille. Nous les attribuerons aussi, mais avec plus de réserve encore, à Corneille de Lyon.

C'est sous le nom de Claude de France, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, première femme de François Ier, que ce portrait est entré dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale (1). Comme on ne connaît aucun portrait authentique de cette reine, on a mis son nom au bas des portraits les plus dissemblables. Dans le cas présent, l'âge, aussi bien que le costume, rend impossible cette appellation. Claude de France mourut en 1524, et la dame ici représentée est habillée à la mode de 1540. Cette dame, en outre, a largement dépassé la trentaine, et Claude de France mourut à peine âgée de vingt-cinq ans (2). Les portraits dessinés du seizième siècle vont, d'ailleurs, nous venir en aide. Dans la collection même de Monsieur le duc d'Aumale, il en est un qui, rapproché de cette peinture, autorise à lui attribuer le nom que l'on voit écrit sur le dessin... Ce nom est celui de Mme de Canaples, et il se retrouve sur des dessins similaires dans le recueil d'Aix, au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris. Quoique ces portraits crayonnés soient presque de profil à droite et qu'ils représentent Mme de Canaples dans sa fraîche jeunesse, tandis que le portrait peint la montre presque de face et peut-être de dix ans plus âgée, on reconnaît de part et d'autre la même

(1) Une inscription, écrite sur un papier collé au revers du panneau, donne cette attribution.
(2) Claude de France, née à Romorantin, en 1499, mourut à Blois, en 1524.

femme, la même rondelette Bretonne. Nous mettrons donc, quoique sous toutes réserves, au bas de cette peinture le nom de Mme de Canaples.

Marie d'Assigny ou d'Acigné, née vers 1502 à Boisjoli en Bretagne, était fille de Gilles d'Assigny et de Gillette de Coetmen. Elle vient à la Cour vers 1520, y conquiert une grande réputation de beauté, et passe pour n'être pas cruelle. On la nomme alors Assigny tout court. Un des crayons du recueil d'Aix nous la donne à cette époque, avec cette devise : « Assigny la mieux faicte. » Elle est alors convenablement en point. En 1525, elle épouse Jean de Créquy, prince de Poix, seigneur de Canaples (1). Quelques années après, l'embonpoint l'envahit. Elle avait été chez la reine Claude de 1520 à 1524; elle fut chez la reine Éléonore de 1532 à 1547. Les méchantes langues dirent alors que, pour l'habiller, il fallait double mesure d'étoffe. Sa beauté se tint, cependant, quelque temps encore, et finit par s'éclipser devant la triomphante jeunesse de la duchesse d'Étampes. Marie d'Assigny, dame de Canaples, comtesse de Mantes et de Meulan (c'est ainsi qu'elle se nomme elle-même), mourut en 1558 (2).

IX. — *Portrait donné autrefois comme le portrait de Charles-Quint, présumé ensuite être le portrait de Babou de la Bourdaisière, et qui pourrait être le portrait de Jean des Cars, ou même celui du connétable Anne de Montmorency.* (Attribué à Corneille de Lyon.)

Porté de son ancien panneau sur toile. — H. 0m,175; L. 0m,155.

La figure, de trois quarts à gauche et coupée à mi-corps, se détache sur un fond vert d'un ton chaud. Le personnage, au plein de son âge, penchant même au delà, a quelque chose de sombre et de presque sinistre dans

(1) « M. de Canaples, brave et vaillant seigneur, et qui a esté de son temps le plus rude homme d'arme qui fût en toute la chrestienté : car il rompoit une lance, telle forte qu'elle fût, comme une cane, et peu tenoient devant lui; aussi, quand il joustoit devant son Roy, tant il fût empesché, le vouloit toujours voir; dont vint le mot : « Boute, Canaples, le Roy t'aregarde. . » Il estoit capitaine des cent gentilshommes. » (Brantôme, t. III, p. 71 et 72.)

(2) *Notices des crayons du musée de Condé*, par M. Henri Bouchot.

sa physionomie. Ses cheveux, coupés court et coiffés d'un toquet de velours noir piqué de petites perles, sont châtains, mais d'un châtain virant au roux. Le front est élevé, bien construit. Les yeux, d'un bleu gris, tristes et durs, se portent avec méfiance vers la droite, en sens inverse du mouvement de la tête. Le nez n'a rien d'exagéré; la ligne n'en est pas irrégulière et n'est pas non plus absolument droite. La bouche, aux plis sévères, est en pleine communauté de sentiments avec les yeux. Le menton n'a rien de trop saillant. Les joues, sans maigreur cependant, sont fatiguées. L'oreille est petite. La barbe, la barbiche et la moustache sont soyenses, châtain clair, et mêlées aussi de poils roux. Pour costume : un pourpoint de soie verte rayée de noir et montant jusqu'au cou, sur le côté gauche duquel paraît la collerette blanche ruchée et bordée de noir; par-dessus ce pourpoint, un large collet de fourrure en martre zibeline, et, tombant sur la poitrine, le collier de Saint-Michel... Comme faire, ce portrait est beaucoup plus voisin du portrait de Mme de Canaples que du portrait de François dauphin. La couleur, chaude et enveloppante, enlève toute sécheresse à la ligne, sans lui rien ôter de son accent,... ou plutôt la couleur ici fait corps avec le dessin, si bien qu'ensemble ils ne font qu'un.

Cette peinture peut avoir été exécutée entre 1550 et 1560. Monsieur le duc d'Aumale en fit l'acquisition en 1882 à la vente Hamilton, où elle figurait sous le nom de Charles-Quint. Cette appellation ne pouvant tenir, on en chercha une autre, et l'on essaya celle de Babou, seigneur de la Bourdaisière, grand maître de l'artillerie, « brave et sage gentilhomme, dit Brantôme, et fort homme d'honneur », qui mourut peu après la bataille de Moncontour (1569), où il joua un rôle important. Durant quelques années, cette dénomination fut acceptée comme vraie. Mais voilà qu'un portrait dessiné de Babou de la Bourdaisière entre en 1890, avec les crayons de lord Carlisle, dans la collection de Monsieur le duc d'Aumale, et que la confrontation du portrait dessiné avec le portrait peint rend inadmissible pour ce dernier le nom de la Bourdaisière... Un autre portrait crayonné de la même provenance se rapprocherait peut-être davantage de notre portrait peint; c'est

celui de Jean des Cars, prince de Carency, comte de la Vauguyon, maréchal de Bourbonnais. Le crayon, il est vrai, montre Jean des Cars jeune encore, vers trente ans, tandis que la peinture le donnerait plus âgé de quinze ou vingt ans, vers quarante-cinq ou cinquante ans. Malgré cette différence d'âge, rien ne contredit positivement, dans la peinture, les traits sommairement indiqués dans le dessin... Ne pourrait-on nommer aussi Anne de Montmorency? N'y a-t-il pas de notables analogies entre ce portrait et les portraits si connus du connétable?... Rien de plus délicat et la plupart du temps de plus hasardeux que ces identifications de crayons et de peintures. Souvent la ressemblance se ressent du procédé. Souvent aussi, à dix, quinze ou vingt ans de distance, le personnage ne se ressemble plus. Combien, enfin, l'état d'âme n'influe-t-il pas sur les physionomies, et combien de personnages qui, dans leur jeunesse, rayonnaient d'espérance, ne se reconnaissent plus quand l'âge les a remplis de tristesse et de désillusion !

X. — *Portrait de la baillive de Caen.* (Attribué à Corneille de Lyon.)

H. 0m,15; L. 0m,21.

La figure, coupée par une large plinthe au-dessous des pectoraux, se présente de trois quarts à gauche, ainsi que dans les précédents portraits du même peintre, et se détache sur un fond d'un vert clair tirant au bleu. La dame est en habit de veuve, et, comme âge, peut bien avoir la quarantaine. Elle n'en est pas moins plaisante à voir. Grande, svelte, élancée, sans embonpoint ni maigreur, elle porte avec une dignité simple son deuil d'une austérité presque monacale : la longue robe noire, doublée de blanc, couvrant d'une seule venue tout le corps et s'entr'ouvrant à peine au long du cou ; le capuchon noir enveloppant la chevelure, cachant les oreilles et s'avançant jusque sur le bas des joues; le grand voile noir, qui atteint à ce capuchon, tombant largement sur le dos. C'est du milieu de tout ce noir qu'émerge, inondé de lumière, le visage rose et blanc, frais encore et sans ombres apparentes. Le front est large et bien construit. Les yeux bleus,

grands et bien ouverts sur les choses du dehors, ont quelque chose aussi du rayonnement de l'âme qui regarde. Le nez est un peu fort. Il y a de l'intelligence et de la bonté dans la bouche. Le menton est délicat, et les joues sont d'un galbe pur... Sur la plinthe, on lit : Frc. de Foix (1). La forme hybride des lettres de cette inscription met en défiance sur son authenticité. L'histoire prouve, d'ailleurs, que Françoise de Foix ne peut être ici représentée.

Françoise de Foix, fille de Phébus de Foix, naquit après 1490 et fut mariée, très jeune encore, en 1509, à Jean de Laval, seigneur de Châteaubriant. Bien que confinée au fond de la Bretagne, la renommée de sa rare beauté arriva jusqu'à François Ier. Le jeune roi, trouvant qu' « une cour sans dames est comme un printemps sans roses », se voulait entourer des plus belles femmes du royaume. Françoise de Foix fut donc appelée à la cour et devint la maîtresse du roi. Son crédit battait encore son plein au moment de la bataille de Pavie. François Ier, après sa délivrance, lui revint et lui resta fidèle jusqu'à l'apparition de Mlle d'Heily (bientôt duchesse d'Étampes), devant laquelle elle disparut. Les histoires les plus extravagantes ont été inventées sur son compte. Le point capital pour nous est la date de sa mort. Elle mourut le 16 octobre 1537, vers l'âge de quarante-sept ans, huit ans avant son mari, qui vécut jusqu'en 1545. Elle ne peut donc avoir été peinte en costume de veuve, puisque jamais elle ne le fut... Quelle est la femme dont on a ainsi faussé le nom? Les crayons de Chantilly nous le disent.

Deux portraits dessinés, absolument identiques à notre portrait peint, se trouvent dans la collection de Monsieur le duc d'Aumale, l'un provenant de Stafford House (2), l'autre tiré du *Recueil de Béthune* (3). Ces deux dessins portent le nom de la baillive de Caen, et la montrent à l'âge, dans l'attitude

(1) Une note, écrite sans doute par Lenoir, à la fin du dix-huitième siècle, et collée au revers du panneau, confirme cette inscription. On n'en peut plus guère lire que les premiers mots : « Françoise de Foix, comtesse de Châteaubriant..... »

(2) Renald Gower, t. I, p. 111.

(3) Volume relié aux armes de Philippe de Béthune.

et dans le costume de veuve que nous voyons dans la peinture... Aimée Motier de la Fayette, fille de Gilbert Motier et d'Isabeau de Polignac, était née, comme Françoise de Foix, vers 1490, et avait été mariée, comme elle aussi, vers 1510, à François de Silly, sieur de Longray, écuyer tranchant du roi Louis XII, gouverneur d'Alsace, capitaine et bailli de Caen en 1503, puis gouverneur de Chantilly en 1524. François de Silly avait été tué à Pavie en 1525. Aimée de la Fayette, sa veuve, que l'on nommait à la cour de France la *Baillive de Caen,* était particulièrement attachée à la reine Marguerite de Navarre, sœur de François Ier, qu'elle ne quitta pas durant la captivité du roi à Madrid. Pour la récompenser de sa fidélité, François Ier lui donna la baronnie de l'Aigle, confisquée au frère du duc d'Étampes. Elle fut gouvernante de Jeanne d'Albret, princesse de Navarre, avec laquelle elle vécut au Plessis-les-Tours, et mourut dans un âge avancé, mais avant 1570 (1)... Le portrait que nous avons ici peut avoir été peint vers 1535. Madame la Baillive avait alors quarante-cinq ans et était veuve depuis dix ans déjà. Cette peinture a fait partie de la collection Gaignières ; le cachet de Colbert, apposé par Torcy au revers du panneau, en est la preuve.

XI. — *Portrait d'une dame inconnue, faussement donné comme celui de Claude de France.* (Attribué à Corneille de Lyon.)

Sur bois — H. 0m,16 ; L. 0m,13

La figure, de trois quarts à gauche et coupée à mi-corps, se détache sur un fond clair, virant du vert au bleu. Elle est entre deux âges. La tête est longue, et, par suite de restaurations maladroites, semble mal construite. Les cheveux, roux plutôt que blonds, séparés en bandeaux au sommet du

(1) Madame la Baillive faisait partie du groupe des femmes âgées qui pouvaient raconter aux jeunes femmes de la cour de Charles IX les histoires du temps de François Ier. Madame du Vigean, madame d'Aubigny, la maréchale de Braine, la douairière de Miolans, dont les portraits crayonnés se trouvent également à Chantilly, étaient ses contemporaines (H. Bouchot.) Brantôme nomme la baillive de Caen parmi les trois dames en faveur desquelles le duc d'Albany réclame du pape Clément VII, de passage à Marseille, pour les noces de sa nièce avec M. d'Orléans, certaines dispenses terriblement osées. (Brantôme, t. IX, p. 477.)

front et arrangés en crépons de chaque côté des tempes, sont coiffés d'un chaperon noir à templettes, garni d'une ruche de tulle blanc et d'un long voile noir qui tombe sur le dos. Les yeux, au regard étonné, sont assez beaux. Le nez est régulier, la bouche pincée, le menton pourvu d'un double menton, qui produit comme un goitre en se fondant avec la joue gauche. La physionomie est assez insignifiante, et rien ne choque dans l'ensemble des traits, ni en bien ni en mal. Pour costume : une robe brune décolletée en arc de cercle, — c'était la forme de tous les décolletages français vers le milieu du seizième siècle, — et, comme complément, une guimpe de tulle blanc ouverte en longueur au milieu de la gorge et pourvue d'une haute collerette, qui monte avec rigidité jusqu'au sommet du cou.

Ce portrait, regardé comme celui de Claude de France, a été attribué à Holbein. Cette attribution se lit au revers du panneau, à la suite d'une note biographique sur la fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Or, il ne peut être ici question ni de Claude de France ni de Holbein. Claude de France mourut le 20 juillet 1524, à l'âge de vingt-cinq ans, et la dame ici représentée a passé cet âge depuis longtemps déjà. Claude de France était de taille médiocre (1), et, dans le portrait qui nous occupe, la femme paraît grande plutôt que petite. Claude ressemblait à son père, Louis XII, mais à force de bonté, de douceur et d'esprit dans la physionomie, rachetait sa laideur. Rien non plus ne répond à ce signalement dans notre portrait. Le costume, d'ailleurs, est très postérieur à celui qu'on portait à la cour de France dans les dix premières années du règne de François Ier. Quant à Holbein, on ne saurait lui donner une œuvre aussi faible dans quelques-unes de ses parties. On peut rattacher ce portrait à une école, on ne saurait le donner à un maître.

(1) Elle avait même hérité d'Anne de Bretagne une certaine claudication.

ÉCOLE DE CORNEILLE DE LYON

PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME

TÉMÉRAIREMENT DONNÉ COMME CELUI DE CLAUDE DE VALOIS,

DUCHESSE DE LORRAINE

(32)

XII. — *Portrait d'une jeune femme, témérairement donné comme celui de Claude de Valois, duchesse de Lorraine.*

(École de Corneille de Lyon.)

Sur bois. — H. 0m,18; L. 0m,145.

Ce portrait est celui d'une très jolie jeune femme, dont la physionomie est pleine d'agréments et de douceur. On trouve, au revers du panneau, un cachet de cire rouge aux armes d'Halluin (1), avec cette inscription : « Claude de France, duchesse de Lorraine. » Or, on cherche vainement dans cette figure quelque chose des Valois. Claude de France, le septième des enfants de Henri II et de Catherine de Médicis, était née à Fontainebleau le 12 mai 1547. Elle était devenue duchesse de Lorraine en 1558, par son mariage avec Charles II, et était morte à l'âge de vingt-huit ans, le 20 février 1575. Nous ne connaissons de cette princesse qu'un seul portrait authentique ; il est à la Pinacothèque de Munich, et peut être attribué à François Clouet. La physionomie, très nettement caractérisée, porte l'irrécusable marque des enfants de Henri II et de Catherine de Médicis. On lit en haut et dans la peinture même : CLAVDIA . HENRICI . II . REGIS . GALLÆ (*sic*). FILIA . CAROLI III LAVTAHENGLE DVCIS CONIVIX (*sic*). Quelque bonne volonté qu'on y mette, il est impossible de rien reconnaître d'elle dans le portrait du musée de Condé, sans que l'on puisse, d'ailleurs, en s'aidant des crayons de la seconde moitié du seizième siècle, trouver une ressemblance qui permette de proposer un autre nom.

La figure est de trois quarts à gauche, presque de face, sur un fond vert d'eau. Le front est haut et d'une belle construction. Les yeux bleus, au regard de velours, sont grands et largement fendus. Le nez est droit et légèrement aquilin. La bouche est aimable et d'un dessin délicat. Le menton et les joues sont d'un modelé charmant, et de l'oreille mignonne, en partie

(1) « D'argent, à trois lions, armés, lampassés et couronnés d'or »

découverte par les cheveux, pend une perle en poire, qui fait partie de la parure. Tout ce visage est comme imprégné de fraîcheur. Des ombres, pénétrées de lumière, doucement le caressent, et s'il y a quelque trouble au fond de cette âme, la surface en est si polie qu'on en cherche en vain quelque chose. Quant à la coiffure et au costume, ils conviennent à une dame du commencement du règne de Henri III. A ce point de vue seulement, Claude de Valois pourrait être ici nommée. Les cheveux, dont la couleur rapproche de l'or clair, sont relevés en crépons au-dessus de la tête, où ils forment trois étages superposés, que relie entre eux un bandeau noir garni de perles. Chaperons et templettes sont alors passés de mode. Le voile noir en forme de pan rectangulaire persiste seul ; il tient aux cheveux mêmes et continue de tomber perpendiculairement jusque sur le dos. La collerette, très régulièrement tuyautée et tenant à la guimpe de tulle, entoure le cou d'une fraise blanche, qui encadre tout le bas du visage. Un collier de perles descend sur la gorge au-dessous de la fraise. La robe de velours noir, aux manches larges et hautes, est encore, comme par le passé, décolletée en arc. Une rangée de perles rondes fixées sur un parement d'or en dessine la courbe, au milieu de laquelle est piquée une large broche d'or, d'où émerge un rubis et d'où pendent trois grosses perles en poire ; à cette broche aussi viennent se rattacher de longues chaînes de perles enguirlandées, qui sont le complément du costume.

L'exécution de ce portrait est fort troublante. Elle manque d'accent et de fermeté ; mais l'excessive douceur y semble de parti pris, et ne laisse pas de porter avec elle un charme particulier. Le pinceau y produit l'effet de l'estompe... Quel est le peintre qu'il faut nommer ? On ne saurait dire. Le costume nous portant au delà de 1572, il ne peut être question de Corneille de Lyon, ni de François Clouet, car l'un et l'autre à cette date étaient morts, et l'on ne pourrait, d'ailleurs, reconnaître aucun d'eux dans cette manière de faire. Cependant, c'est vers la descendance du premier de ces peintres que de préférence on se sent porté. Corneille de Lyon a pu laisser derrière lui un élève qui, sans renier son origine, n'a pas voulu se contenter d'être un imi-

tateur. En renonçant à ce que le maître gardait parfois de bizarre, cet élève aurait conservé de lui quelque chose d'exquis et de rare. Tout ce que doit dire une physionomie, Corneille l'avait su rendre avec originalité, et, devant ce portrait, on se sent loin déjà du vieux *painctre flamman*. Corneille était rigide et raffiné tout ensemble ; celui qui semble ici venir à sa suite exagère son raffinement et ne garde pas sa franchise. Sans rien encore d'abandonné, il n'a plus cet accent de vérité qui faisait naguère passer la conviction dans les cœurs. Il garde encore cette gentilhommerie de pinceau qui démontre la race, mais il donne trop à la préciosité pour accorder ce qu'il faut à la précision. La sécheresse, sous la main du maître, avait quelque chose de réconfortant. La mollesse, sous la main du disciple, est déjà sur l'extrême limite où elle aurait quelque chose d'écœurant. Ce portrait n'en est pas moins d'un grand charme. Monsieur le duc d'Aumale l'acheta à Londres, de M. Colnaghi, en 1862.

XIII. — *Portrait de Michel Montaigne.* (Par un peintre inconnu de la seconde moitié du seizième siècle, se rattachant probablement à l'école de Corneille de Lyon.)

Porté de son ancien panneau sur toile. — H. 0m,185; L. 0m,145.

Michel Eyghem, seigneur de Montaigne, d'une ancienne famille d'origine anglaise, naquit au château de Montaigne, en Périgord, le 28 février 1533. Son père, Pierre Eyghem, qui s'était passionné pour l'antiquité latine en guerroyant en Italie, barbouilla de latin son fils dès le berceau. Les premières paroles entendues par l'enfant et les premiers mots prononcés par lui furent en latin. Nul ne se fût avisé de parler français en sa présence ; les domestiques mêmes qui le servaient devaient jargonner du latin, sous peine d'être congédiés. « Nous nous latinisâmes tant, dit Montaigne, qu'il en regorgea jusqu'aux villages tout autour plusieurs appellations latines, qui ont pris pied dans l'usage et qui existent encore. » Le latin fut donc pour Michel Montaigne la vraie langue maternelle ; le français ne lui fut appris que plus tard, comme

une langue étrangère. A six ans, il entra au collège de Guyenne, à Bordeaux, le plus florissant des collèges de France en ce temps-là ; à treize ans, il n'avait plus rien à y apprendre. Peu disposé pour la carrière des armes, il fit son droit, fut conseiller à la Cour des aides de Périgueux en 1555, et conseiller au parlement de Bordeaux en 1557. Il y fut de premier ordre. C'est là qu'il connut Étienne la Boétie. Il l'estima d'abord, il l'aima ensuite, et ces deux esprits réunis ensemble n'en firent plus qu'un désormais. « Si l'on me presse de dire pourquoi je l'aimais, dit Montaigne, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : Parce que c'était lui, parce que c'était moi. » Quand la mort, en 1563, le lui eut ravi, tout lui redoubla le regret de sa perte. « Nous étions, dit-il, à moitié de tout ; il me semble que je lui dérobe sa part. » Dix-huit ans encore après, durant son voyage en Italie, il écrit au cardinal d'Ossat qu'il se trouve mal en pensant à « ce sien cher frère » dont il s'était plu à publier les ouvrages... Il avait fait, comme conseiller, plusieurs voyages à la cour, s'était rencontré à Bar-le-Duc avec Henri II, avait été à Rouen en 1563 pour la déclaration de la majorité de Charles IX, avait reçu du jeune roi le titre de gentilhomme de la chambre, s'était retiré de la vie publique en 1570, avait reçu le cordon de Saint-Michel en 1571, et avait été nommé gentilhomme de la chambre du roi Henri III en 1576... Les discordes civiles l'avaient de plus en plus jeté dans la solitude. C'est après la Saint-Barthélemy qu'il se mit en tête « cette rêverie de se mêler d'écrire ». Il avait vingt-neuf ans quand il commença ses *Essais*, ce « Bréviaire des honnêtes gens », comme les appelait le cardinal du Perron. En cherchant à être son propre historien, Montaigne, avec une liberté de langage qui égalait la liberté de sa pensée, allait être l'historien de l'homme tout entier. « C'est ici, dit-il lui-même, un livre de bonne foi, le seul livre au monde de son espèce... » Comme il se plaisait en la compagnie des dames, il dédia aux meilleures d'entre elles plusieurs des parties de son livre : à Marguerite de France, sœur de François Ier, le chapitre le plus grave et le plus considérable de tous ; à Diane de Foix celui de l'*Éducation des enfants*, et à la dame d'Estissac celui de l'*Affection des pères*. Il aima Mlle de Gournay plus que

toute autre femme. Si elle avait été de vingt-cinq ans moins jeune, peut-être cet amour n'eût-il pas été aussi exclusivement paternel. Quant à sa femme, Françoise de la Chassaigne, il l'avait épousée par convenance, et s'étonne lui-même de la fidélité relative qu'il lui conserva... Montaigne était bon. L'humanité et la tolérance étaient ses vertus de prédilection ; la dureté lui était haïssable, il la regardait comme un vice. Il avait aimé tendrement son père, dont il se plaisait à porter le manteau. « Ce n'est pas par commodité, disait-il, mais par délices; il me semble m'envelopper de lui... » Ce fut en 1580 qu'il fit son voyage en Italie. Il voyageait comme il écrivait, sans suivre une route directe et déterminée. A Rome, il reçut le titre de citoyen romain, auquel il attachait un grand prix. Il avait compris Rome, et Rome l'avait conquis, bien qu'il ne vît plus dans cette ville que « le plan de son gîte, des ruines qui n'en sont rien que le sépulcre... » C'est à Rome, en 1581, et non à Venise, comme le dit de Thou, que lui fut notifiée sa nomination de maire de Bordeaux, et il fut parfait dans cette charge, qui lui fut deux fois renouvelée. Grâce à son esprit de modération, la ville de Bordeaux resta en paix dans le temps des plus affreux désordres, et, au milieu des guerres civiles qui ravageaient la Guyenne, son propre château demeura « vierge de sang et de sac ». Il advint un jour, cependant, où sa modération lui fut un crime. « Alors, dit-il, je fus pelaudé à toutes mains : au Gibelin, j'étais Guelfe ; au Guelfe, Gibelin. » Il était avec de Thou à Blois en 1588, quand le duc de Guise y fut assassiné. Depuis quelque temps déjà, « la mort le pinçoit continuellement à la gorge ou aux reins ». Il l'attendait partout, et s'y préparait en y pensant toujours. Quand ce maître jour fut arrivé pour lui, le philosophe céda le pas au chrétien, et c'est à Dieu qu'il remit son âme pendant la messe qu'il se faisait dire dans sa chambre, le 13 septembre 1592. Il était dans sa soixantième année. Son corps fut transporté à Bordeaux, dans l'église des Feuillants, où sa femme lui fit ériger un monument. N'ayant pas d'enfants, il laissa par testament à Charron les armes pleines de sa famille. Quant à Marie de Gournay, « sa fille d'alliance, aimée de lui plus que paternellement », elle conserva toute sa vie ce titre de *fille d'alliance* qu'il lui avait

donné, et il se trouve en tête des deux éditions qu'elle publia des *Essais* en 1595 et en 1635 (1). C'est dans l'édition de 1635 que se trouve la gravure de Thomas de Leu — le premier des portraits gravés de Montaigne — d'après le portrait que possède la galerie de Chantilly.

Ce portrait est à mi-corps et de trois quarts à gauche, sur un fond d'un vert bleuâtre, que le pinceau s'est efforcé de rendre vibrant. La tête est nue, le crâne tout à fait dénudé. Le visage, cependant, n'a aucune des apparences de la vieillesse, que Montaigne, d'ailleurs, ne connut jamais ; sans être maigre, il est loin d'être gras, et l'oreille, que l'absence des cheveux met en évidence, est bonne à voir dans sa forme élégante. Les yeux, châtain clair, sont fort beaux et tournés vers la droite, en sens inverse du mouvement de la tête ; le regard, ironique et spirituel, a une force de pénétration singulière. Le nez est long, et large du bout. La bouche, qui porte une fine moustache de couleur claire, affecte de la gravité ; mais on voit, aux plis des lèvres, que facilement elle serait railleuse. Le menton est pointu, avec une légère barbiche sous la lèvre inférieure ; le bas des joues porte une barbe rare et coupée ras. Montaigne est là dans sa robe de maire de Bordeaux sans doute, mi-partie noire et mi-partie rouge, avec la large fraise ruchée tout autour du cou. Il porte le collier de Saint-Michel, d'où pend la plaque de l'ordre à l'effigie de l'archange. Après l'avoir fort désiré dans sa jeunesse, il le dénigrait dans son âge mûr. « Je demandois à la fortune, autant qu'aultre chose, l'ordre de Saint-Michel, estant jeune, car c'estoit lors l'extrême marque d'honneur de la noblesse françoise et très-rare. Elle me l'a plaisamment accordé ; au lieu de me monter et haulser de ma place pour y aveindre, elle m'a bien plus gracieusement traicté ; elle me l'a ravallé et rabaissé jusques à mes espaules et au dessoubs (2). » L'abus qu'on avait fait de l'ordre royal explique l'écœurement de Montaigne. Brantôme raconte que le marquis de Tran, qui « estoit

(1) Mlle de Gournay (Marie de Jars) publia l'édition de 1595 d'après les manuscrits qui lui furent confiés par la veuve de Montaigne. « Mme de Montaigne, écrit Mlle de Gournay, me les fit apporter pour être mis au jour, enrichis des traits de sa dernière main. »

(2) *Essais*, liv. II, chap. XII. Voir aussi, dans le même livre le chap. VII, *Des récompenses d'honneur*.

un grand moqueur », non content de l'avoir demandé au roi pour un de ses voisins, « fist aussi son maistre d'hostel, dict Pannier, de mesme chevallier (1) ». Aussi appelait-on le *collier à toutes bêtes* ce collier jadis si grandement porté.

On lit tout en haut de notre portrait : LE SEIGNEUR DE MONTAIGNE, écrit en lettres d'or, et l'on voit au-dessous, à gauche, un blason, qui n'est pas celui de Montaigne. Ce blason porte *1 et 4 d'argent aux chevrons de pourpre dentelés, 2 et 3 d'argent semé d'hermines,* tandis que le blason de Montaigne est *d'azur semé de trèfles d'or, à une patte de lion de même, onglée de gueules, posée en fasce.* C'est d'après le portrait du musée de Condé, nous l'avons dit, qu'a été fait, par Thomas de Leu, le premier des portraits gravés de Montaigne. On le trouve en tête des éditions de 1611 et de 1617. La gravure de Thomas de Leu ne portant ni inscription ni blason, il est probable que cette inscription et ce blason ont été ajoutés postérieurement à l'exécution de la gravure, sans doute entre 1620 et 1630, car on les trouve dans la gravure de L. Gaultier, exécutée, d'après le même portrait, pour l'édition donnée par Mlle de Gournay en 1635.

Montaigne ne pouvant porter, en même temps que le collier de Saint-Michel qu'il avait reçu de Charles IX en 1571, la robe de conseiller qu'il avait déposée dès 1570, doit être ici représenté, nous le répétons, dans son costume de maire de Bordeaux. Comme cette magistrature lui avait été offerte à Rome en 1581, c'est après cette date qu'aura été peint ce portrait. Montaigne serait alors âgé d'environ cinquante ans. Cette peinture, extrêmement mince et d'une exécution spirituelle, est empreinte de sincérité et semble prise directement sur le vif. Monsieur le duc d'Aumale en fit l'acquisition, en 1882, à la vente Hamilton.

(1) BRANTÔME, t. V, p. 92 et 93.

CLOUET (François), dit JEHANNET ou JANET. — 1510? † 1572.

En 1540 ou 1541, François Clouet, quand mourut son père (Jean Clouet, dit Jehannet), était pourvu du titre de *varlet de chambre de Sa Majesté,* et jouissait déjà d'une certaine vogue comme peintre de portraits. Dépouillé de l'héritage paternel, qui faisait retour à la couronne par droit d'aubaine comme bien d'étranger mort en France, il est réintégré dans son patrimoine par une ordonnance royale datée de Fontainebleau en novembre 1541 et appelé à jouir désormais de la qualité de Français (1). Quel âge avait-il alors? On ne sait au juste; mais, vu la notoriété qu'il avait conquise, on le peut croire âgé d'une trentaine d'années, ce qui le ferait naître vers 1510. Quant à la date de sa mort, elle est maintenant certaine, son acte de décès ayant été retrouvé (2). François Clouet mourut le 22 septembre 1572. Sa période d'activité va donc de 1535 à peu près jusqu'à cette date de 1572 et comprend environ trente-sept ans. Que sait-on de lui durant ces trente-sept années? Si peu, qu'on pourrait presque dire : rien. On trouve pour la première fois son nom dans les comptes royaux lors des funérailles de François Ier. C'est lui qui fait revivre le feu roi en une effigie parlante « exécutée près du vif », comme on disait gravement alors. De 1547 à 1551, il n'est pas fait mention de lui dans les registres de la couronne. En 1551, il reçoit la charge de commissaire du Chastelet, en survivance du sieur Nicolas Durand, et on le trouve occupé, au mois de mars de cette même année, à orner de chiffres et de croissants enlacés une de « ces litières tant dorées, tant superbement couvertes et painctes de tant de belles devises », dont parle Brantôme.

(1) En lui octroyant cette faveur, François Ier rend d'abord hommage à Jean Clouet, qu'il avait eu en grande estime; puis il ajoute : « En quoi son dict fils l'a desja très bien imyté et espérons qu'il continuera encores de bien en mieux cy-après. »

(2) Par M. Jules Guiffrey. (Voir la *Revue de l'Art français,* janvier 1884.)

En 1559, le coup de lance de Montgomery met fin brusquement au règne de Henri II, et François Clouet recommence, pour ces nouvelles funérailles, ce qu'il avait fait douze ans auparavant pour les funérailles de François Ier. Au mois de décembre de cette année 1559, il est nommé contrôleur général des effigies de la monnaie, en remplacement de Claude de Néry, décédé. Si l'on trouve encore son nom dans les comptes jusqu'en 1570, c'est toujours à propos de travaux de métier, jamais à l'occasion d'œuvres où le portraitiste soit vraiment intéressé. A partir de 1570, son nom n'est même plus prononcé. Nos archives nationales donnent donc bien peu de chose sur l'homme, presque rien sur l'artisan, absolument rien sur le peintre et sur le dessinateur de portraits. Les poètes, il est vrai, le chantent en des vers qui démontrent sa célébrité. Du Billon, dans son *Fort inexpugnable*, le met au rang de Michel-Ange; Jodelle s'extasie devant son portrait de Henri II; Étienne Pasquier célèbre en vers latins le portrait de Charles IX; Marc-Claude de Buttet le couvre de louanges, et Ronsard, dans une élégie fameuse, datée de 1560, s'adresse à lui pour « pourtraire le portrait de sa mie ». Mais qu'est-ce que cela, si le peintre ne fait pas personnellement sa preuve? Cette preuve, grâce à Charles IX, François Clouet nous l'a donnée.

Charles IX, au moment où il allait conclure une alliance depuis longtemps préparée par Catherine de Médicis, se fait peindre en pied et de grandeur naturelle à l'intention de Maximilien II, et au bas de ce portrait, qui fut envoyé à Vienne et qui s'y trouve encore, le peintre écrit au pinceau : CHARLES VIIII TRES CHRESTIEN ROY DE FRANCE, EN L'AAGE DE XX ANS, PEINCT AV VIF PAR JANNET, 1569. Voilà donc une œuvre authentique et irrécusable. Elle n'est pas exempte, il est vrai, d'une certaine froideur. Cela tient à ce que le maître a été forcé de faire grand, contrairement à son habitude. François Clouet, parfait dans le cadre restreint qui est le sien, perd, dans un cadre plus vaste, une partie des qualités qui lui sont propres. Il est grand dans ses petits portraits, et presque petit dans les grands. Grâce à Charles IX encore, il le démontre. A côté et en même temps que le grand portrait, Janet en a peint un autre tout petit et en tout semblable, et qui fut également envoyé

à Vienne. Ce petit portrait, de tous points un chef-d'œuvre, est aussi, bien qu'il ne porte pas d'inscription, d'une indéniable authenticité. Toutes les qualités du grand portrait s'y retrouvent, mais condensées et sans que rien ne s'en perde. Tout y est à son point et avec sa juste valeur. Ce qu'il y avait d'un peu vide tout à l'heure est maintenant rempli. Les minuties qui refroidissaient la peinture dans le grand portrait se transforment, dans le petit, en délicatesses qui la réchauffent. Il n'y a plus rien que d'exquis dans ce petit tableau (1). On peut donc voir, d'après ces portraits, quels sont les caractères spécifiques de la manière de Janet.

La peinture de François Clouet est lisse et sans rien de heurté. La touche ne s'y fait pas sentir; elle n'intervient que comme procédé de construction préparatoire. Si cette peinture a la tranquillité de surface des plus beaux émaux, ce n'est là qu'un mirage; quoique mince d'apparence, elle n'a rien de plat; elle repose sur des dessous solidement établis. L'art est exquis dans les portraits de Janet, et il y est si modeste qu'on pourrait croire à quelque chose de naïf. Les têtes sont étudiées par un peintre qui est un physionomiste de premier ordre; il est impossible, en les regardant, de se méprendre sur le caractère du personnage représenté. Le dessin est d'une rigueur qui serait voisine de la sécheresse, si des tempéraments habilement ménagés n'en assouplissaient le trait. La couleur est très sobre et se tient toujours dans un mode tempéré. Tout est presque de plein jour dans ces portraits. Les ombres, qui se distinguent à peine des parties claires, laissent la lumière partout répandue. François Clouet ne connaît pas le clair-obscur. Il ne songe ni à noyer, ni à dissimuler ses contours. La franchise est poussée à l'extrême par ce délicat pinceau. Le modelé se fait à peine sentir, et les reliefs sont peu voyants. Les oreilles sont d'une exécution particulièrement rigoureuse; les cartilages en sont sculptés autant que peints. Les mains sont d'une recherche et d'une coquetterie particulières. Le soin est poussé jusqu'à ses dernières limites dans le rendu des moindres détails du costume : étoffes,

(1) Voir l'étude que nous avons donnée sur *Charles IX et François Clouet,* dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er décembre 1885.

broderies, dentelles et guipures, perles et pierreries, bijoux d'or émaillé sont traités avec la plus minutieuse exactitude. Tout est aussi vrai que la vérité même dans ces portraits; mais on y sent le dessinateur plus encore que le peintre. Janet devint peintre, il était né dessinateur... Voilà ce que démontrent les deux portraits de Charles IX envoyés à Vienne en 1569. Tout portrait exécuté entre 1540 et 1572, qui, confronté avec l'un ou l'autre de ces portraits, subit victorieusement l'épreuve de cette confrontation, peut être inscrit sous le nom de François Clouet. Tels vont être plusieurs des plus remarquables portraits du musée Condé (1).

XIV. — *Portrait de Jeanne d'Albret, reine de Navarre.*

Sur bois. — H. 0m,32; L. 0m,23

Au-dessus de la figure, qui est en buste et de trois quarts à gauche, on lit, d'un côté : JEANNE . D'ALBRET . REYNE . DE . NAVARRE, et l'on trouve de l'autre côté la date de 1570. La reine de Navarre, née en 1528, de Henri II d'Albret, roi de Navarre, et de Marguerite de France, sœur de François Ier, aurait alors quarante-deux ans. Or, elle ne paraît pas cet âge dans ce portrait. Ses cheveux sont blonds et très abondamment fournis; séparés en bandeaux plats au milieu du front et presque aussitôt relevés en boucles, ils s'arrangent en nattes entremêlées de rubans roses au sommet de la tête, où les couronne un double diadème composé de perles et de pierres précieuses. Le front est d'une large et saine construction. Les yeux, bleus et fort beaux, sont tournés à droite, en sens inverse du mouvement de la tête: le regard, quoique oblique, en est bon. La bouche, aux lèvres minces et roses, est aimable de la même amabilité que les yeux. Le nez, qui n'est presque pas tombant, garde encore la pureté de sa ligne. Le menton est délicat. Les joues sont fraîches

(1) François Clouet fut aussi un habile miniaturiste. On en peut juger par les portraits de Catherine de Médicis et de Charles IX conservés dans le Trésor impérial de Vienne, par la petite Marie Stuart du cabinet de Windsor et par les délicieux portraits des petites Heures de Catherine de Médicis qui, de la maison de madame la duchesse de Berry, ont passé au musée du Louvre.

et sans rien de fardé. L'oreille, d'où pend une boucle de perle, est petite... Pour costume : une robe de drap d'argent, dont le corsage, décolleté en arc, est bordé d'un liséré rouge, et dont les manches, coupées de crevés très minces, sont agrémentées de boutons d'or; engagée dans cette robe, une guimpe blanche, garnie d'une collerette tuyautée, entoure le cou et accompagne le bas des joues. Comme parure, enfin, outre le collier arrangé dans les cheveux en forme de diadème, un autre collier semblable s'enroule sous la collerette autour du cou, tandis qu'une longue chaîne de joaillerie passe sur les épaules où elle forme épaulettes, enguirlande la gorge, et tombe verticalement sur le devant de la robe, dont elle rehausse l'uniformité.

Ce portrait, qui a été souvent gravé comme celui de Jeanne d'Albret, est-il bien celui de cette princesse? On l'a mis en doute, sans raisons suffisantes peut-être. En matière d'iconographie, la certitude est la plupart du temps incertaine. Le nom et la date écrits au pinceau sur le panneau même ne sont que des présomptions, car ils peuvent avoir été ajoutés après coup. La confrontation avec d'autres portraits pourrait seule fournir des preuves; mais les portraits peints de la reine de Navarre sont tellement rares qu'on les peut presque dire introuvables. Il n'en est pas de même, fort heureusement, des portraits crayonnés. Ce sont donc eux qu'il faut appeler en témoignage. La galerie de Chantilly en contient trois, qui se peuvent réduire à deux, puisque le troisième n'est que la répétition du second. La Bibliothèque nationale de Paris nous en fournit un autre encore. Regardons-les tour à tour, en les rapprochant de notre peinture.

Le premier de ces crayons montre Jeanne d'Albret petite fille encore : *La Reine Jehanne de Navarre. Petite.* Elle peut avoir de huit à dix ans et aurait été dessinée ainsi de 1536 à 1538. On l'appelait alors la « mignonne des rois », parce que Henri II, roi de Navarre, son père, et François Ier, roi de France, son oncle, avaient pour elle, l'un et l'autre, la plus tendre affection. On allait la marier, pour la première fois, dès l'âge de treize ans, le 13 juillet 1541, à Guillaume de Clèves, et elle sembla si frêle le jour de ses noces que le roi, la voyant ployer sous le poids des brocarts et des pierreries dont elle était

chargée, donna ordre au connétable de Montmorency de la prendre en ses bras et de la porter à l'église (1)... Le crayon du musée Condé, qui la montre trois ans environ avant ce mariage, porte l'empreinte d'une incontestable sincérité. La physionomie, extrêmement intelligente, est d'une fermeté d'expression qu'on n'a pas coutume de trouver dans un âge aussi tendre. De beaux yeux bleus, frangés de longs cils, éclairent le visage. Le front est très développé. Le nez est d'un dessin bien arrêté déjà. La petite bouche, aux lèvres minces, est sérieuse et résolue. Cette enfant pourra très bien donner, une trentaine d'années plus tard, la femme du portrait peint de la galerie de Chantilly.

De ce portrait peint, le deuxième crayon du musée Condé se rapproche davantage encore. Il nous porte vers 1548. Jeanne d'Albret s'y montre aux alentours de ses vingt ans. Elle est en buste et de trois quarts à gauche, coiffée d'un chaperon piqué de perles et vêtue d'une chemisette brodée d'or. L'enfant de tout à l'heure a fait place à une belle jeune femme. La princesse de Navarre en est alors à son second mari. Guillaume de Clèves, en l'épousant sept ans auparavant, était du parti de la France, mais il tourna le dos presque aussitôt à François Ier pour se jeter dans les bras de Charles-Quint, et il demanda l'annulation de son mariage, qui d'ailleurs n'avait pas été consommé; de sorte que Jeanne d'Albret, lorsqu'elle devint en secondes noces la femme d'Antoine de Bourbon, duc de Vendôme (20 octobre 1548), « estoit infante et vierge pucelle, aussi bien qu'alors qu'elle naquit (2) ». Le crayon du musée Condé, qui la représente vers cette époque, est de main de maître. Rien de plus affiné que cette jeune tête haut montée sur un cou un peu long. Le front a pris, avec fierté, tout son développement. Les yeux sont spirituels, et la bouche malicieuse a tout autant d'esprit que les yeux. Le dessin du nez a tenu tout ce qu'il promettait jadis; les joues sont dans toute leur fleur; l'ovale du visage est très allongé, et les cheveux blonds, coiffés de l'escoffion garni de perles, sont arrangés en bandeaux qui rap-

(1) Brantôme, t. VIII, p. 117.
(2) Brantôme, t. VIII, p. 90

pellent, avec plus de simplicité, la coiffure du portrait qui sera peint plus tard. Cette peinture, en effet, n'est nullement en contradiction avec le crayon de 1548. La jeune femme de vingt ans, dessinée dans ce crayon, a très bien pu devenir la femme de trente-cinq à quarante ans que nous voyons au musée Condé. On retrouve, à quinze ou vingt ans de distance, la même construction du crâne et le visage mêmement caractérisé. Les traits ont conservé, dans le portrait peint, la pureté de leur forme, et, sous l'alourdissement des paupières, les yeux ont gardé quelque chose de leur printanière clarté.

Depuis la vingtième année, que d'empreintes diverses la vie aurait pu laisser sur cette princesse! Le mariage, ou plutôt les mariages, ne lui avaient pas été cléments. Le premier, avec le duc de Clèves, à peine ébauché, fut vite oublié. Le second ne lui ménagea guère que de désagréables surprises. Antoine de Bourbon, quand il épousa Jeanne d'Albret en 1548, était un huguenot intransigeant, et « la reyne de Navarre, jeune, belle, et qui aymoit bien autant une danse qu'un sermon, ne se plaisoit point à ceste nouveauté de religion (1) ». Aussi, plus son mari restait huguenot, plus elle demeurait catholique; mais, quand il eut tourné au catholicisme, elle se précipita vers le calvinisme, et devint dès lors une des fanatiques du parti réformé. Antoine de Bourbon, d'ailleurs, ne fit pas d'elle une femme heureuse. Sa liaison avec Louise de la Béraudière, demoiselle du Rouet, donne la mesure de ce qu'il valait comme mari. Il se fit tuer au siège de Rouen en 1562. « Le roy Anthoyne mourut, estant en mauvais mesnage aveq' la reyne Jehanne, sa femme (2). » Elle avait alors trente-quatre ans, et se jeta avec passion dans les guerres de religion. Malgré les excommunications papales, elle établit par édit le protestantisme dans le Béarn, et conduisit elle-même son fils à l'armée calviniste après la bataille de Jarnac (1569). Ce fils, qui devait être Henri IV, était né le 13 décembre 1553, et, dès 1557, — il n'avait encore que quatre ans, — sa mère songeait à le marier avec Marguerite de Valois,

(1) Brantôme, t. IV, p. 362.
(2) Brantôme, t. VIII, p. 58.

qui était du même âge. Ce projet d'union avec les Valois, bien vite abandonné par Jeanne d'Albret, fut repris douze ans plus tard par Catherine de Médicis, qui en fit le principal instrument d'une odieuse politique. Ce lui fut un moyen d'attirer à Paris les principales têtes du parti huguenot et de les y décapiter toutes en une même nuit. Jeanne d'Albret, venue à Paris en 1572, pour les fêtes du mariage, y mourut subitement, empoisonnée, dit-on, le 10 juin, deux mois avant la Saint-Barthélemy... C'est dans l'état d'âme où elle se trouvait peu de temps sans doute avant sa mort, que dut être dessiné le remarquable portrait du cabinet des estampes de notre Bibliothèque nationale. Nous sommes aux premiers mois de 1572. Jeanne d'Albret est alors âgée de quarante-quatre ans. Rien, dans ce dessin, ne contredit positivement le portrait peint en 1570, mais le sentiment est tout différent, on pourrait dire même tout opposé. Le front, de forme identique de part et d'autre, de serein qu'il est dans la peinture, semble chargé d'orages dans le dessin; les yeux bleus, si limpides naguère encore, se sont voilés de tristesse; la bouche est d'une sévérité chagrine; le nez, plus tombant, paraît s'être allongé. Un masque de contrainte et d'austérité s'est posé sur ce visage, jadis expansif et riant. Ce portrait crayonné donne le pressentiment de la catastrophe finale. On y voit Jeanne d'Albret regardant avec une mâle énergie le danger face à face. Le costume lui-même, un sombre costume de veuve, ajoute à la sévérité des traits quelque chose de lugubre. On se rappelle alors la parole de d'Aubigné : « Elle (la reine de Navarre) n'avait de femme que le sexe, l'âme entière aux choses viriles, l'esprit puissant aux grandes affaires, le cœur invincible aux adversités. » Le portrait peint du musée Condé est loin de produire une semblable impression. Jeanne d'Albret y est toujours bien femme, riante et fraîchement parée, avec le désir d'être belle et le souci de plaire encore.

Ce portrait est presque de premier ordre pour l'école française du seizième siècle. On y reconnaît la main d'un maître au service d'un rare esprit d'observation. Le dessin est rigoureux sans sécheresse, la couleur harmonieuse sans éclat. Un coloriste, dans la commune acception du mot, n'aurait

sans doute pas adopté cette manière de peindre. On ne saurait, cependant, refuser le don de la couleur au peintre qui a su tirer du blanc, qui est la négation de la couleur, de si délicats effets de coloration, trouver de si justes rapports entre les blancs de la robe, de la guimpe et de la collerette, mettre tous ces blancs en si parfait accord avec le rose tendre des chairs et le blond légèrement chauffé des cheveux. Quant au modelé, sous des surfaces lisses et sous de minces reliefs, il est juste ce qu'il faut. Les bijoux, enfin, ainsi que les pierreries, sont d'une vérité qui va jusqu'au trompe-l'œil... On peut mettre, avec toute vraisemblance, au bas de cette précieuse peinture, le nom de François Clouet.

Collection Lenoir.

XV. — *Portrait de Marguerite de France encore enfant.*

Sur bois. — H. 0m,31 ; L. 0m,24.

Marguerite de Valois, fille de Henri II et de Catherine de Médicis, était née à Saint-Germain en Laye le 20 juin 1553, à quatre heures et demie du soir. Malingre dans sa première enfance, elle s'était fortifiée bientôt, et, à l'âge où nous la voyons ici, elle se montre pleine de malice et de vivacité, avec un peu déjà « du dyable parmy le corps » qui lui jouera, d'un bout à l'autre de sa vie, tant et de si mauvais tours. Elle avait huit ans à peine, quand l'aînée de ses sœurs, Élisabeth de France, qui avait épousé Philippe II en 1559, eut l'idée de la marier à son beau-fils, don Carlos (1). On fit faire alors le portrait de la petite reine à destination de l'Espagne. D'autres princesses, qui prétendaient aussi à cette alliance, envoyèrent également leurs portraits. Tous furent mis sous les yeux de l'infant et sous ceux du roi, et la petite Marguerite fut trouvée la plus jolie : « *Mas hermosa es la pequeña,* la petite est la plus belle », disait l'infant, en revenant sans cesse vers ce portrait, après avoir regardé les autres. La destinée aurait donc conduit Mar-

(1) Ce projet de mariage suffit à lui seul pour déchirer la trame que les romanciers ont ourdie autour d'Élisabeth, à propos de ses prétendues amours avec don Carlos.

CLOUET (FRANÇOIS)

(1510?†1572)

MARGUERITE DE FRANCE

ENCORE ENFANT

guerite de Valois à la cour de Philippe II, si don Carlos, dans son rêve ambitieux, n'avait succombé en 1568, alors que cette princesse n'avait encore que quinze ans. Pour une nature aussi éprise de mouvement et d'indépendance, l'Escurial n'eût-il pas été une bien sombre demeure?... Après des vicissitudes dont il est impossible de suivre le cours, le portrait de la petite Marguerite de Valois, envoyé en Espagne vers 1560, ne se retrouverait-il pas dans la galerie de Chantilly? Sans être certain, cela est vraisemblable.

François Clouet, avant de peindre ce portrait définitif, fit une de ces études préparatoires où la nature, prise dans l'intimité du vif, se révélait à lui avec un incomparable accent de vérité. Il fit plus qu'un dessin; les crayons de couleur, même, ne lui suffirent pas; il voulut avoir tout d'abord une véritable peinture, et il exécuta une aquarelle de la plus exquise beauté. Par une rare fortune, cette aquarelle se trouve, comme la peinture définitive, au musée Condé. Bien qu'elle soit classée parmi les dessins, nous la retiendrons comme tableau. La tête, la coiffure, le vêtement dans sa forme et la parure jusque dans ses moindres détails, y sont exactement arrêtés. Cependant, les colorations de la robe diffèrent : le corsage est bleu et les manches sont roses. Le peintre n'a donc pas encore adopté cette blancheur naïve de tout le costume qui, dans le tableau, ajoutera si singulièrement à la naïveté même de la physionomie. De plus, les mains et les avant-bras, qui seront supprimés dans la peinture définitive, tiennent une assez grande place dans la peinture préparatoire. Si ces petites mains, d'une élégance si raffinée, sont agréables à voir, si, dans ce qu'elles ont d'exquis, elles rappellent à s'y méprendre les mains de l'Éléonore d'Autriche du *Salon carré* du Louvre, et si elles prouvent jusqu'à l'évidence que ces deux chefs-d'œuvre sont du même maître, les avant-bras sont loin d'être d'un irréprochable effet. L'avant-bras gauche, vu de profil, s'étend horizontalement en formant avec le bras un angle droit dont la ligne a quelque chose de heurté, tandis que l'avant-bras droit, vu de face, se montre en un raccourci dont on ne saisit pas suffisamment la forme. Quelque charmantes que soient les mains, Janet fera donc sagement d'en faire le sacrifice et de se débarras-

ser du même coup des malencontreux avant-bras. Il y aura ainsi progrès du portrait préparatoire au portrait définitif... Regardons ce dernier portrait.

L'enfant royale, en buste et de trois quarts à gauche, est en habits de cour et en représentation déjà, mais sans rien d'apprêté, comme chose d'habitude ou plutôt de nature. La robe de drap d'argent décolletée est brodée d'argent aussi sur le devant, en haut des manches et le long des bras. Des perles en collier parent le cou et descendent sur le haut de la poitrine. D'autres perles, abondamment et partout répandues, enguirlandent le corsage, enserrent la taille, pendent aux oreilles et couronnent les cheveux. La petite tête, charmante déjà de gentillesse et de grâce, est comme lumineuse au milieu de tous ces blancs argentés et nacrés (1). Les cheveux bruns à reflets roux, séparés en bandeaux plats de chaque côté du front, s'arrangent en nattes, qui s'enroulent, entremêlées de perles, au-dessus d'une sorte de diadème, dont les perles font également les frais. De beaux yeux, malicieux et bons tout ensemble, éclairent ce visage. Le front est largement construit. Le nez, un peu lourd, est une des caractéristiques de la race. La bouche, plutôt grande que petite, est d'une accentuation spirituelle. Le menton est fin, avec quelque chose de fuyant. L'oreille est de ce rigoureux dessin qui est, pour ainsi dire, la signature du maître. Les joues sont pleines et respirent la santé. Le teint est mat, avec des colorations qui réchauffent et semblent colorer tous les blancs du costume. Catherine de Médicis ne peut renier sa troisième fille. Ce sont bien ses propres traits qu'elle lui a donnés; mais l'influence paternelle, sans en changer la forme, en a modifié l'expression, et cette expression, bien qu'enfantine encore, est déjà toute française. N'y a-t-il pas, dans cette fine petite tête, un air d'enjouement et de franchise, et comme un besoin de se répandre au dehors? Ne pressent-on pas, en la regardant, « le visaige poupin et fait exprès » pour

(1) On sait que le blanc resta la couleur de Marguerite de Navarre.

Ah! quel heur ce me fut quand j'entray dans la salle,
Que je la vis ainsi avec un manteau blanc!

(Brantôme, t. X, p. 413.)

porter le « bonnet avec plumes au devant du front » dont « nostre reyne de Navarre s'accommodoit si bien, qu'à la voir de la sorte adonisée, on n'eut sen juger de quel sexe elle tranchoit, ou d'un beau jeune enfant, ou d'une très-belle dame qu'elle estoit (1) » ? Ce portrait est d'une indéniable authenticité. Nulle part on ne reconnaît avec plus d'évidence les qualités maîtresses de François Clouet; nulle part on ne sent mieux ce qu'il y a de solide et de plein, de vivant et de vibrant sous des dehors si calmes d'apparence. L'aquarelle et la peinture définitive sont parmi les perles les plus rares de la galerie de Chantilly. De pareilles peintures, où la nature est serrée de si près, ne sont faites que pour les délicats, et Janet a un genre de délicatesse qui n'appartient qu'à lui. Elles suffiraient à elles seules pour montrer en lui le meilleur portraitiste du temps des Valois et le précurseur de tant de grands artistes qui sont, en ce genre du portrait, l'honneur de l'école française de tous les temps.

De cette petite reine qui, dès un âge aussi tendre, séduit par tant de gentillesse sous le pinceau de François Clouet, on sait ce qui advint. Le mariage espagnol ayant manqué, on eut l'idée, en 1571, de faire de Marguerite de Valois la reine du Portugal. Son portrait par Clouet fut alors aussi envoyé à Nicot, ambassadeur de France à Lisbonne, qui le remit à don Sébastien. Elle était dans l'épanouissement de sa dix-huitième année, à l'heure où son cœur, s'ouvrant à l'amour, était plein de l'image de Henri de Guise. On ignore ce que devint ce portrait. Ce nouveau projet de mariage fut, d'ailleurs, presque aussitôt abandonné. En 1572, Charles IX, voulant faire croire à sa réconciliation avec les huguenots, décide tout à coup de donner sa sœur *Margot* à leur chef, Henri de Bourbon, roi de Navarre, et il lui fait des noces où devait couler plus de sang que de vin. Ce fut au milieu des fêtes nuptiales qu'éclata la Saint-Barthélemy (24 août 1572). C'est ainsi que Marguerite fut mariée au plus grand de nos rois. Reine de Navarre d'abord, elle devint reine de France en 1589, et le fut nominale-

(1) Brantôme, t. IX, p. 313.

ment jusqu'au 15 décembre 1599. Henri IV, alors, ayant achevé de conquérir son royaume, poursuivit l'annulation de son mariage pour cause de stérilité, pour défaut de consentement et pour consanguinité. Marguerite ne se prêta à cette annulation qu'après la mort de Gabrielle d'Estrées. Déchue du trône, elle n'en porta pas moins le titre de reine, vivant à Paris avec faste et prodigalité, s'entourant de tous les beaux esprits de son temps, et sachant allier jusqu'à sa mort (27 mars 1615) les plus sérieuses études aux plus extravagantes dissipations. Caractère déréglé, cœur volage, âme noble et sensible, mariée sans amour à un époux qui ne l'aimait pas, délaissée par sa mère, abandonnée de Charles IX et détestée de Henri III, trahie surtout par ses propres faiblesses, elle n'avait trouvé de refuge que dans son esprit, surtout dans sa bonté. Elle avait donné souvent son cœur, mais ne l'avait vendu jamais, et l'amour n'y pouvait laisser place à la haine. Brantôme a exagéré sa beauté. Le portrait qui nous la montre petite fille encore promet une princesse charmante plutôt que belle. Don Juan d'Autriche, en la voyant un jour danser au Louvre, trouva le mot juste en signalant en elle une beauté plus faite « pour perdre et damner les hommes que pour les sauver ». En amour, d'ailleurs, Marguerite de Valois avait eu souvent le mauvais œil. Parmi ceux de ses amants qui avaient péri de mort violente, on citait : le vicomte de Martigues, tué en 1569; la Mole, décapité en 1574; Bussy d'Amboise, assassiné en 1579; Henri de Guise, également assassiné à Blois en 1588, etc. C'est elle certainement qu'a visée Brantôme, le plus fervent de ses admirateurs, à la page 188 du tome IX des *Femmes galantes,* dans un langage dont nous ne pouvons reproduire ici la crudité.

Le portrait préparatoire de la petite Marguerite de Valois, peint à l'aquarelle, est entré de la collection Reiset dans celle de Monsieur le duc d'Aumale. Le portrait définitif a été acheté à Londres, chez M. Colnaghi.

CLOUET (FRANÇOIS)

(1510? † 1572)

FRANÇOIS DE FRANCE, DUC D'ALENÇON

n° 13

XVI. — *Portrait du duc d'Alençon.*

Sur bois. — H. 0m,35; L. 0m,25.

Ce portrait, que nous attribuerons encore avec sécurité à François Clouet, ne peut être postérieur au 22 septembre 1572, époque de la mort du peintre. A cette date, le duc d'Alençon, né le 18 mars 1554, n'avait que dix-huit ans. Il est en buste et de trois quarts à droite. Les cheveux bruns, coupés court, sont coiffés d'un toquet de velours noir à plume blanche, garni d'un collier de joaillerie (perles et saphirs), et légèrement incliné sur le côté gauche de la tête. Le front est bien construit. Les yeux sont assez profondément enchâssés dans leurs orbites. Chez Catherine de Médicis, au contraire, ainsi que chez la plupart de ses autres enfants, ils sont à fleur de tête. Les yeux du duc d'Alençon n'ont pas non plus les belles clartés que nous signalions tout à l'heure dans ceux de la petite Marguerite de Valois; leur regard manque de franchise et de décision. Le nez est un peu lourd, signe caractéristique de la race. La bouche, dont la lèvre supérieure est garnie d'une moustache qui commence à peine à paraître, semble boudeuse et mécontente; elle est, comme sentiment, à l'avenant des yeux. Le menton n'a rien de fuyant, fait exception à ce qu'il est chez les derniers Valois. L'oreille est petite et bien dessinée. Les joues, bordées d'une barbe naissante, n'ont pas la rondeur et la santé de la jeunesse, semblent fatiguées déjà. Une fraise, ruchée à la mode de 1572, supporte avec élégance cette jeune tête, qui ne manque pas d'un certain charme, ni même d'une certaine crânerie, mais qui paraît plus âgée que son âge. Pour costume : un pourpoint marron, couvert de broderies d'or et attaché par devant par des boutons émaillés; jeté sur les épaules par-dessus ce pourpoint, un petit manteau noir, également brodé d'or. Une longue chaîne, où les rubis et les saphirs alternent avec des chaînettes de perles, tombe du cou jusqu'au bas de la poitrine, que coupe une plinthe, sur laquelle on lit : FRANCOIS . DE . FRANCE . DUC . D'ALENCON... Voilà le prince qui, sous de séduisants dehors, ne fut qu'un ambitieux sans caractère et un conspirateur sans éner-

gie. Trahissant ses amis après avoir trahi ses frères, se portant avec indécision vers les protestants et revenant aux catholiques avec mollesse, capable de toutes les convoitises et incapable de les satisfaire, vicieux de caractère et honteusement débauché, il aurait ajouté comme roi une triste page de plus à notre histoire, si, après avoir échoué dans ses tentatives coupables contre Charles IX d'abord et contre Henri III ensuite, il n'était mort à l'âge de trente ans, en 1584, cinq ans avant Henri III.

François de France, duc d'Alençon, de Château-Thierry, d'Anjou, de Touraine, de Berry et de Brabant, comte de Perche, de Mantes et Meulan, de Dreux, de Maine et de Meaux, pair de France, né le lundi 18 mars 1554, à neuf heures trois quarts du matin, avait reçu au baptême le nom d'Hercule, qui fut changé en celui de François lors de la confirmation. Charles IX lui donna en apanage, en 1566, le duché d'Alençon, dont il prit le titre. En 1573, il fit ses premières armes au siège de la Rochelle sous son frère Henri, duc d'Anjou, et, dès lors, ses convoitises jalouses se font sentir. L'année suivante, la prise d'armes du mardi gras (23 février 1574) signale en lui un conspirateur... Ne soupçonne-t-on pas déjà, sous de séduisants dehors, cette âme mécontente et jalouse dans le portrait de 1572?... Charles IX étant « en un état très misérable de sa maladie, qui le tourmentoit et le languissoit peu à peu (1) », le duc d'Alençon, sans respect pour cette agonie, se met à la tête des *Politiques et Mécontents,* et s'allie aux huguenots contre son roi. Catherine de Médicis le fait arrêter, et c'est « sous bonne garde, en coche et capitaine des gardes avec lui (2) », qu'il assiste au convoi royal. C'est également comme prisonnier que la régente le mène à Lyon au-devant du nouveau roi, aux mains duquel elle le remet. Henri III pardonne, et bientôt le rebelle reparaît. Le 15 septembre 1575, le titre de lieutenant général du royaume est refusé au duc d'Alençon, qui prend les armes contre la France. L'année suivante (1576), il fait sa paix à Sens avec Henri III, qui lui donne, en accroissement d'apanage, le duché d'Anjou, et c'est sous ce nom de duc

(1) Brantôme, t. V, p. 267.
(2) Brantôme, t. VII, p. 326.

d'Anjou que désormais on le connaîtra. Nommé lieutenant général des armées du roi en 1577, le duc d'Anjou prend aux huguenots la Charité-sur-Loire et Issoire en Auvergne. Pendant les années suivantes, on le voit guerroyer dans les Pays-Bas avec des alternatives de succès et de revers. Couronné duc de Brabant à Anvers le 15 février 1582 et chassé de cette ville le 17 janvier 1583, il perd les Flandres et le Brabant, revient piteusement en France après la complète déroute de ses troupes à Steemberg, et meurt à l'âge de trente ans, le 10 juin 1584. Le bruit se répandit qu'il mourait d'un bouquet empoisonné que lui avait fait respirer une dame. La débauche seule avait suffi pour préparer les voies à la phtisie qui l'emporta (1). Il avait voulu s'attacher Brantôme, qui lui a dédié le second livre des *Dames galantes*. L'hommage, sous le titre que Brantôme lui a donné, était digne du prince auquel il s'adressait.

Collection Lenoir.

XVII. — *Portrait de Jacques de Savoie, duc de Nemours.*

Sur bois. — H. 0m,33 ; L. 0m,24.

La figure, de trois quarts à gauche, est coupée, au bas de la poitrine, par une plinthe de marbre (rouge et noire), sur laquelle on lit en lettres d'or : IAQVES . DE . SAVOYE . DVC . DE . NEMOVRS. « Qui n'a veu M. de Nemours en ses années gayes n'a rien veu; et qui l'a veu, le peut baptiser par tout le monde la fleur de toute chevallerie... Très beau prince et de très bonne grâce, brave, vaillant, agréable, aymable et accostable, bien disant, bien escrivant, autant en rithme qu'en prose, s'habillant du mieux, si que toute la court en son temps prenoit tout son patron de se bien habiller sur luy... Tout ce qu'il faisoit, il le faisoit si bien, de si bonne grâce et si belle adresse, sans autrement se contraindre, mais si naïfvement, que l'on eust dict que tout cela estoit né avec luy (1). » Le portrait peint par Janet ne

(1) Brantôme, t. IV, p. 184.

contredit en rien le portrait écrit par Brantôme. Le duc de Nemours s'y montre « en ses années gayes », c'est-à-dire en pleine jeunesse, vers l'âge de vingt à vingt-cinq ans, entre 1551 et 1556, à l'époque où il accompagnait Catherine de Médicis dans son premier voyage à Lyon (1). Sa tête élégante et sa physionomie bien ouverte respirent la santé, celle de l'esprit aussi bien que celle du corps, avec cette sérénité d'âme qui complète et parfait l'équilibre. Ses cheveux, d'un blond roux, sont coupés court et coiffés d'un toquet de velours noir, posé légèrement du côté droit. Une petite plume blanche rehausse cette coiffure, qu'entoure un collier de rubis et de perles. Le front est large. Les yeux bleus, au clair et loyal regard, sont susceptibles de douceur et de fermeté tout ensemble. Ils inspireront confiance aux hommes, et les femmes en seront affolées. La bouche aux lèvres roses, surmontée d'une soyeuse moustache blonde, est aimable et en complet accord avec les yeux. Le nez, moyen, est un peu lourd du bout. Le menton, qui porte barbiche, est légèrement allongé. Les joues, bordées d'une barbe blonde et courte, sont fraîches et en plein épanouissement de jeunesse. L'oreille est petite, mais, pour François Clouet, d'un dessin un peu mou. Une fraise blanche tuyautée entoure le cou et encadre le bas du visage. Un pourpoint marron, boutonné par des boutons d'or, enserre la poitrine, et se termine par des bourrelets formant épaulettes en haut des bras. Les manches de satin blanc sont coupées de rayures d'or transversales et de fins crevés longitudinaux. Une longue chaîne de joaillerie, garnie de perles, de rubis et de saphirs, tombe du cou jusqu'au milieu du corps... Voilà bien la « fleur de toute chevallerie » tant vantée par Brantôme, le brillant colonel général de la cavalerie légère, qui fit merveille dans le combat en champ clos qu'il soutint à Asti contre le marquis de Pescaire en 1555. La gravure de Léonard Gaultier, pour la *Chronologie universelle,* le montre en un âge un peu plus avancé, mais fidèlement reproduit dans ses traits essentiels. Quant au portrait gravé par Thomas de Leu, souvent copié, c'est celui de François de

(1) Brantôme, t. VII, p. 343.

Savoie, dont la physionomie diffère très notablement de celle de Jacques.

Jacques de Savoie, duc de Nemours, était né en 1531 à l'abbaye de Vauluisant en Champagne. Son père, Philippe, duc de Genevois, frère de Charles III et de Louise de Savoie, mère de François Ier, avait reçu de ce dernier le duché de Nemours en 1528, et était mort en 1533, laissant la tutelle de son fils, âgé seulement de deux ans, à Charlotte d'Orléans, sa femme, qui fit de cet enfant un des plus vaillants hommes de son siècle. Jacques de Nemours avait quinze ans en 1546 quand il fut présenté à François Ier, qui, charmé de sa bonne grâce, lui donna le commandement de deux cents chevau-légers. A seize ans, en 1547, après l'avènement de Henri II, il est envoyé comme ambassadeur d'obédience auprès du pape Paul III. Au siège de Lens et à la défense de Metz en 1552, il est au premier rang parmi les plus braves. En 1553 et 1554, il combat avec succès en Flandre et en Italie. Colonel général de la cavalerie légère en 1555, il paraît comme tenant de Henri II au tournoi dans lequel ce roi perdit la vie en 1559. Il reprend Bourges sur les protestants en 1562, et bat deux fois Des Adrets dans le Dauphiné, dont il est nommé gouverneur à la mort du maréchal de Saint-André. Après avoir refusé de se marier avec Françoise de Rohan, qu'il avait séduite, il épouse en 1566 Anne d'Este, veuve de François de Guise. C'est lui qui, à la tête des Suisses, ramène à Paris Charles IX, que les calvinistes avaient voulu enlever à Meaux en 1567. Il fait merveille à la bataille de Saint-Denis, et se retire dans son duché de Genevois en 1569. La goutte, en attendant qu'elle le mît au cercueil, lui donnait déjà de durs avertissements. Il vient encore saluer Henri III lors de son passage à Lyon en 1575, et retourne aussitôt dans sa retraite d'Annecy, où il se partage entre les lettres et les arts. Il y meurt à l'âge de cinquante-quatre ans, le 25 juin 1585. Allié des Guise, il avait désapprouvé leurs projets ambitieux et défendu à ses enfants de prendre parti dans la Ligue.

Le portrait de Jacques de Savoie, duc de Nemours, au musée Condé, est-il l'œuvre de François Clouet? La justesse et la netteté de l'observation dans la physionomie, la rigueur du dessin, la délicatesse et la sûreté de l'exé-

cution jusque dans les moindres détails, ne permettent guère de doute à cet égard. Le faire un peu lâché de l'oreille laisserait seul prise à quelque incertitude.

Collection Lenoir.

XVIII. — *Portrait d'Élisabeth d'Autriche.* (Répétition du portrait peint par François Clouet, au musée du Louvre.)

Sur bois. — H. 0m,37; L. 0m,25.

Élisabeth d'Autriche, accordée à Charles IX par contrat du 14 janvier 1570, et mariée à Spire, par procuration, le 22 octobre suivant, vit le Roi pour la première fois à Mézières le 26 novembre, fut couronnée à Reims par le cardinal de Lorraine le 26 mars 1571, et fit son entrée solennelle à Paris le 29 du même mois. C'était une reine de seize ans, née en 1554, de l'empereur Maximilien II et de Marie d'Autriche, fille de Charles-Quint... Son portrait, par François Clouet, date des premiers temps de son séjour en France. Il est en buste, de trois quarts à gauche, très richement paré et moins grand que nature. La tête, très attachante par sa physionomie, est plutôt charmante que belle, exempte de recherche et de coquetterie, extrêmement jeune, avec un accent de bonté naturelle qui inspire la confiance et commande le respect. Les cheveux blonds sont crêpés et relevés au-dessus des tempes en deux petits ailerons qui finissent en pointe au milieu du front; un bandeau de pierreries est placé transversalement, et des rangs de perles sont tressés dans les nattes qui s'enroulent au sommet de la tête. Le front, très découvert, est élevé et bien développé en largeur. Les yeux, tournés à droite en sens inverse du mouvement de la tête, sont limpides, honnêtes, franchement ouverts et d'un joli dessin. Le nez est moyen, la bouche petite, ingénue, aimable et d'un sentiment exquis; elle ne parle pas français, ou du moins ne le parle qu'avec un accent étranger. La mâchoire inférieure a une légère tendance à se porter en avant. C'est là qu'est le signe caractéristique de la race. Mais il est très peu sensible dans ce

portrait. La jeunesse est alors pour la femme de Charles IX un talisman qui la préserve de toute accentuation fâcheuse. On ne voit rien en elle que de fleuri. Ses joues, sans maigreur ni embonpoint, gardent une forme pure. Sa petite oreille, rose et fine, est d'un dessin charmant. Tout est mignon dans sa mignonne petite tête au teint de fleur de lis, sans fard, dans un temps où tout était fardé. Le bas de ce gracieux visage repose sur une fraise à godrons, garnie d'une fine dentelle. La guimpe qui couvre la gorge est bouillonnée, quadrillée de perles et piquée de boutons d'or émaillés à chacun des angles du quadrillé. Un collier en forme de carcan, semblable au bandeau de joaillerie placé dans la coiffure, entoure le cou par-dessus la guimpe. La robe, ouverte sur la poitrine, est en brocart d'or à ramages d'argent, avec une garniture et une pendeloque de pierreries qui forment la partie principale de la parure, à laquelle appartiennent aussi le bandeau de tête et le carcan. Les manches, du même brocart que la robe, sont coupées de crevés blancs épinglés de perles à chaque bouillon. Ce costume est celui d'une reine, et il est en même temps celui d'une honnête femme; les perles, les rubis, les émeraudes y sont répandus à profusion, et il semble modeste, tant il est porté avec bonne grâce et simplicité.

Au milieu de toutes les tristesses d'une des basses époques de notre histoire, la vue de cette bonne « petite reyne » laisse dans l'âme une lueur réchauffante. Dans ce pauvre royaume de France, où elle arriva pour les catastrophes suprêmes, la jeune Élisabeth d'Autriche, à force de bonté, sut gagner tous les cœurs. Charles IX, qui la délaissait, l'appelait *sa sainte*. Elle était sainte, en effet, et d'autant plus sainte que l'effacement et l'humilité faisaient partie de sa sainteté. Plus les calamités publiques augmentaient, plus elle redoublait d'austérité, comme si elle eût voulu prendre à son compte, afin de les racheter, les iniquités de tout un peuple. Aussi les Parisiens disaient-ils, en la voyant partir après la mort de Charles IX, qu'avec elle s'en allait l'espérance. Retirée à Vienne, où elle fonda le monastère de Sainte-Claire, elle mourut à l'âge de trente-huit ans, le 22 janvier 1592, ne laissant derrière elle que le souvenir de ses vertus... Le portrait de François

Clouet rend palpable ce qu'il y avait de rare dans cette princesse, « laquelle nous pouvons dire partout avoir esté l'une des meilleures, des plus douces, des plus sages et des plus vertueuses reynes qui regnast depuis le règne de tous les roys et reynes qui ayent jamais régné ».

Est-ce le portrait de Chantilly ou celui du Louvre qui vient d'être décrit? L'un et l'autre; car l'un est la répétition très exacte de l'autre (1). Les mains, cependant, si exquises dans la peinture du Louvre, ne sont point reproduites dans celle du musée Condé... Le portrait dessiné qui a précédé le portrait peint se trouve au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris. Tout y est arrêté avec une intelligence et une sûreté de main qui n'appartiennent qu'à François Clouet. On y sent la présence du modèle vivant. La nature est là qui enchaîne la main de l'artiste, et l'artiste est là aussi qui soumet la nature à son propre sentiment. Tout ce qu'on admire dans la peinture est peut-être plus admirable encore dans le dessin.

Collection Bernal.

XIX. — *Portrait de Monsieur d'Orléans (Henri II), fils de François Ier, en l'âge de deux ou trois ans.* (Répétition agrandie d'un petit portrait peint par François Clouet, d'après un crayon exécuté sur le vif, par Jean Clouet peut-être.)

Sur bois. — H. 0m,30; L. 0m,23.

On voit, au musée d'Anvers, un délicieux petit portrait d'enfant, où François Clouet, dans la fleur de son talent, se révèle avec ses qualités les plus exquises (2). Cet enfant, âgé de deux ou trois ans, tient ses mains appuyées l'une sur l'autre. Il est en buste, de trois quarts à droite, et se détache sur un fond perdu verdâtre en haut duquel on lit : FRANCOI DAVPHIN. La tête, enveloppée d'un serre-tête en linon blanc qui couvre les oreilles, est coiffée d'un chapeau noir, dont les larges bords sont frangés de plumes

(1) *Voyage autour du Salon carré, au musée du Louvre*, p. 423.
(2) Ce portrait provient de la collection van Ertborn.

de cygne et piqués de dix aiguillettes d'argent accompagnant une enseigne d'émail, où l'on distingue saint François d'Assise agenouillé devant le Christ. Quelques mèches de cheveux blonds s'échappent de cette coiffure. Pour costume : un justaucorps jaune à crevés blancs, très échancré sur la poitrine; un surtout rouge, également coupé de crevés blancs, dont on ne voit que les manches sur le haut des bras; une chemisette et des manchettes de mousseline blanche, brodées et bordées de noir. Un médaillon, portant la lettre M, est suspendu au cou par un fil de soie noire. Le visage est charmant, si charmant même qu'on soupçonne l'artiste d'avoir été plus courtisan que vrai. Les traits n'en reflètent pas moins la franchise et la naïveté de l'enfance; le regard a l'éclat de la vie. Voilà bien toutes les qualités maîtresses signalées dans les peintures les plus authentiques de François Clouet. C'est la même netteté d'impression, la même rigueur de dessin tempérée par les mêmes délicatesses de pinceau, les mêmes clartés partout et à profusion répandues, le même modelé à fleur de peau, le même relief à peine sensible quoique nettement accusé, la même couleur harmonieuse dans les chairs et précieuse dans les moindres détails de l'ajustement, le même mode d'enchâssement pour les yeux, le même contour précis et fondu tout ensemble de la bouche et du nez, le même soin enfin donné aux mains... Ce petit portrait mesure 0m,16 de haut sur 0m,13 de large. Doublez-en presque les dimensions, placez-le en contre-partie, mettez un chien aux mains de l'enfant, supprimez le médaillon marqué de la lettre M, effacez du fond les mots FRANCOI DAVPHIN, vous aurez le portrait du musée Condé. Ce dernier portrait n'est donc qu'une répétition agrandie du petit portrait.

Quel est l'enfant royal représenté dans ce portrait? François II, dauphin de France, dit le catalogue du musée d'Anvers (1), en s'autorisant de l'opinion du comte Léon de Laborde (2). Catherine de Médicis, après dix années de stérilité, était accouchée d'un prince le 19 janvier 1543. C'était un bel enfant, qui promettait un homme fort. Il se nommait François, devait être, à qua-

(1) N° 33 du *Catalogue du musée d'Anvers*, par M. Théodore VAN LERINS.
(2) *La Renaissance des Arts à la cour de France*, t. I, p. 79-130.

torze ans, l'époux de Marie Stuart, roi de France à seize ans, régner un an sous le nom de François II, et mourir en 1560, à l'âge de dix-sept ans. En 1545 ou 1546, il avait deux ou trois ans. On l'appelait encore Monseigneur le duc (duc de Bretagne). François Clouet, alors en possession de tout son talent, était en titre d'office depuis cinq ou six ans déjà. La position du peintre et l'âge de l'enfant autoriseraient donc à voir ici le portrait de François II, par François Clouet; mais on ne le peut admettre dès qu'on regarde le costume, la coiffure surtout, qui apportent en ces matières des informations décisives. La robe, et principalement le chapeau, sont ici ceux dont on habillait et dont on coiffait les enfants pendant les dix premières années du règne de François Ier, de 1515 à 1525, et ils étaient passés de mode depuis une vingtaine d'années déjà quand naquit François II. On doit donc voir dans ce portrait l'un des fils de François Ier, soit Monsieur d'Angoulême (François dauphin), né le 1er mars 1518, soit Monsieur d'Orléans (Henri II), né le 31 mars 1519. Le premier avait deux ou trois ans en 1520 ou 1521, l'autre avait le même âge en 1521 ou 1522. François Clouet, né vers 1510, n'avait alors qu'une dizaine d'années. La peinture, cependant, est de lui, et voici la raison qu'on en peut donner.

François Clouet, dont la période d'activité va de 1540 à 1572, est le peintre de Henri II, de François II et de Charles IX. Or, s'il peignit sur le vif ces rois et les personnages de leur cour, il est avéré qu'il eut à peindre aussi quelquefois, d'après les crayons dessinés par ses prédécesseurs, des portraits dont il n'avait pas connu les modèles. C'est ainsi, sans doute, qu'il put être chargé de peindre l'un des fils de François Ier dans son premier âge, et que, mettant tous ses soins à ce portrait, il parvint à lui imprimer les apparences de la vie. Or, le portrait dessiné qui lui servit de modèle en cette occasion se trouve dans la collection des crayons du musée Condé, et sur ce portrait dessiné une ancienne inscription porte : « Monsieur d'Orléans, fils du roi François (1). » Ce portrait représenterait donc Henri II enfant;

(1) La collection des crayons de la Bibliothèque nationale possède un double de ce dessin.

il pourrait avoir été dessiné par le père de François Clouet, Jean Clouet, dit Jehannet, dont il est question dans les comptes royaux à partir de 1516, et qui fut nommé *painctre varlet de chambre du Roy* en 1521, à la mort de Bourdichon. De sorte que, dans cette petite peinture, où le fils a mis tous les raffinements de son art, quelque chose de la sincérité naïve du père se retrouverait également.

Acheté à Londres par Monsieur le duc d'Aumale à M. Colnaghi.

XX. — *Portrait du roi Henri II.* (Répétition d'une peinture attribuée à François Clouet.)

Aquarelle sur vélin. — H. 0m,175; L. 0m,140.

Henri II est en pied, de profil à droite (1), dans l'attitude que, dès sa jeunesse, il avait adoptée pour ses portraits. Il porte le costume blanc, qui était son costume de prédilection : pourpoint de satin blanc broché à basques courtes, rompu de fines rayures noires et serré à la taille par une ceinture d'or (2); culotte blanche bouffante, également rayée de noir sur le haut des cuisses; chausses blanches; souliers blancs. La toque seule est de velours noir piqué d'or, avec une petite plume blanche au-dessus de l'oreille droite. La figure va de gauche à droite sur un dallage de marbre bariolé de couleurs diverses. La main gauche est posée sur le pommeau d'or d'une épée à fourreau blanc; la droite est appuyée sur la hanche. Un médaillon, attaché à une petite chaîne d'or, pend au milieu de la poitrine. Pour fond, une teinte plate d'un bleu d'outremer très intense. Sur ce fond : en haut à gauche, trois croissants d'or enlacés, au-dessus desquels on lit : HENRICVS SECVNDVS REX FRANCORVM CHRISTIANISSIMVS; à droite, les armes de France (trois fleurs

(1) La tête seule, tournée sur l'épaule gauche, ainsi que la jambe gauche qui se porte en avant, sont franchement de profil; le corps et la jambe droite sont de trois quarts à droite.

(2) Les manches légèrement bouffantes du pourpoint ne couvrent que le haut des bras. Des manches de dessous, en linge très finement ouvragé, enveloppent les avant-bras. Des manchettes de dentelle enserrent les poignets.

de lis d'or), surmontées de la couronne royale et entourées du collier de Saint-Michel, auquel pend la plaque de l'ordre.

Dans ce portrait, Henri II est âgé d'environ trente-cinq ans. Il est vers la septième année de son règne, aux alentours de l'année 1553, étant né le 31 mars 1519. Henri VIII, roi d'Angleterre, son parrain, lui avait donné son prénom de Henri. On l'appelait d'abord Monsieur d'Orléans; il ne devint dauphin qu'après la mort de son frère aîné, François Dauphin. Il succéda à François Ier en 1546, fut sacré et couronné à Reims par le cardinal Charles de Lorraine le 26 juillet 1547, et fit son entrée solennelle à Paris le dimanche de la Trinité 16 juin 1549. Il devait mourir dix ans plus tard, d'une façon tragique, au milieu des fêtes données à l'occasion du double mariage qui consacrait le traité de Cateau-Cambrésis (1). Un tournoi organisé dans la rue Saint-Antoine faisait partie de ces fêtes, et Henri II avait voulu y prendre part. Il avait pour adversaire Gabriel, comte de Montgomery, capitaine de sa garde écossaise. La lance de Montgomery se rompit et pénétra dans l'œil du roi. C'était le vendredi 30 juin 1549. Le lundi 10 juillet suivant, à une heure après midi, Henri II mourut au palais des Tournelles, après avoir régné douze ans trois mois et dix jours. Cette mort, dans les circonstances où elle se produisit, avait été prédite par Luc Gauric, mathématicien fort aimé du pape Paul III. Le corps du roi fut enterré à Saint-Denis le dimanche 13 août. Son cœur et ses entrailles furent déposés dans la chapelle d'Orléans, aux Célestins de Paris, et placés dans une urne portée par les Trois Grâces, due au ciseau de Germain Pilon... Henri II, dit de Thou, n'était pas un prince belliqueux. D'un caractère doux et facile, il se gouvernait volontiers par l'esprit des autres. Ses portraits, particulièrement celui qui nous occupe, répondent à ce signalement.

Cette peinture vient de la collection Lenoir, où elle était attribuée à Janet.

(1) Par le traité de Cateau-Cambrésis (traité désastreux pour la France), Henri faisait la paix avec l'Angleterre et avec l'Espagne. Il rendait cent quatre-vingt-dix-huit places en échange de Saint-Quentin, de Ham et de Catelet, achetait cinq cent mille écus la ville de Calais, et mariait sa sœur Marguerite, duchesse de Berry, avec Philibert-Emmanuel, duc de Savoie, et sa fille aînée Élisabeth avec Philippe II, roi d'Espagne.

Le dernier des Clouet avait-il peint des portraits en miniature, et avait-il hérité de l'habileté paternelle en ce genre secondaire ? On le pensait, et M. H. Bouchot avait avec raison signalé, comme une œuvre digne du maître, le *Henri II touchant les écrouelles*, dans le livre de prières historié pour l'évêque d'Auxerre, François de Dintevilel (1). La preuve est faite maintenant par la note suivante trouvée dans un manuscrit de Clairambault : « A François Clouet, dit Janet, painctre dudict Seigneur (Charles IX)... VIxxXV (135 livres) pour son paiement d'un pourtraict de la reyne (Catherine de Médicis), qu'il a faict dans un petit tableau d'or (2)... » Cette miniature de Catherine de Médicis, exécutée par Janet en mai 1572, trois mois avant la mort du peintre, est celle-là même que possède le Trésor impérial de Vienne. L'écrin qui la renferme est de l'orfèvre Francoys Dujardin, la même note nous le dit, et il contient, en regard du portrait de la reine, celui de son fils, Charles IX, peint également par François Clouet. La miniature de Marie Stuart, dans la collection de la reine à Windsor, est de la même main, et plusieurs des admirables portraits du livre d'Heures de Catherine de Médicis sont certainement aussi du même peintre (3). Étant donné que François Clouet a fait des portraits en miniature, il n'est pas invraisemblable qu'il ait peint également le petit portrait de Henri II du musée Condé. Ce portrait semble avoir formé le frontispice d'un livre à l'usage du roi. Par sa grande ressemblance et son saisissant caractère, il est digne de Clouet. On n'y voit pas, cependant, les belles qualités du maître. L'exécution dénonce une certaine lourdeur et même une certaine gaucherie, qu'il est difficile d'imputer à François Clouet. Nous inclinerions à ne voir dans cette miniature que la répétition d'une œuvre originale, répétition précieuse encore et d'un réel intérêt pour l'iconographie des Valois.

(1) Bibliothèque nationale. Fonds latin, n° 1429, fol 107. Cette miniature remonte à 1550

(2) F. Mazerolle, *Miniatures de François Clouet au Trésor impérial de Vienne*. (*Revue de l'Art chrétien*, octobre 1889.)

(3) Cette petite merveille a été vendue par Mme la duchesse de Berry au musée du Louvre.

XXI. — *Portrait d'Odet de Coligny, cardinal de Châtillon.* (Attribué à François Clouet.)

Sur bois. — H. 0m,32 ; L. 0m,24.

Nous connaissons le cardinal de Châtillon pour avoir rencontré son portrait parmi les peintures italiennes du musée Condé (1). L'école française du seizième siècle, à son tour, va nous le montrer, en ajoutant quelque chose à ce que l'école italienne avait dit déjà. Le portrait sur lequel on a mis le nom du Primatice, et qui pourrait bien être de Pontormo ou de Bronzino, a la belle tournure de ces portraits florentins qui rehaussèrent, en Italie, la peinture d'histoire jusque dans sa décadence. Le portrait attribué à François Clouet, au contraire, est l'œuvre d'un artiste exclusivement confiné dans le domaine du portrait ; il a un accent de sincérité et témoigne d'un amour de la vérité naturelle, devant lesquels s'efface toute prétention à la grande peinture. Le cardinal de Châtillon s'y montre de trois quarts à gauche, en buste et coupé par une plinthe sur laquelle on lit : ODET . DE . COLIGNY . CAR . DE . CHASTILLON. Odet de Coligny avait trente et un ans dans le portrait italien ; il est sensiblement plus jeune dans le portrait français, et prend beaucoup plus au sérieux sa dignité cardinalice. Il porte la petite barrette, dans sa forme usuelle et traditionnelle ; sa soutane, rouge comme la barrette, sans broderies ni ramages, boutonne par devant et enserre le corps avec rigidité ; son col blanc et plat, simplement rabattu, n'a rien de trop mondain ; son manteau rouge, également muni d'un large collet, est drapé sur ses épaules avec une quasi-austérité. Au milieu de tous ces rouges, le visage, ombragé d'une barbe soyeuse et blonde, s'épanouit avec fraîcheur. Les traits, réguliers et fins, sont avenants sans affectation d'amabilité, graves sans montre d'austérité. Le front est volontaire ; les yeux sont beaux et d'une remarquable fermeté d'expression ; la bouche, petite et d'un dessin

(1) École italienne, p. 195.

délicat, semble naturellement bienveillante... Odet de Coligny, créé cardinal en 1534, à l'âge de dix-sept ans, paraît avoir ici de vingt-quatre à vingt-cinq ans, ce qui nous met vers l'année 1542. Séduisant par nature, il s'applique à plaire. Il porte avec aisance et simplicité « ce vénérable habit rouge » dont parle Brantôme, et sait être, dans un âge aussi jeune encore, homme de cour, tout en demeurant homme d'Église. Ce portrait, d'un dessin correct et d'une coloration délicate, pourrait très bien avoir été peint par François Clouet dans les premières années de sa prise de possession du titre de *painctre, varlet de chambre du roy*. S'il ne s'y montre pas encore avec sa pleine autorité, il s'y révèle déjà avec les qualités qui lui sont propres.

Collection Lenoir.

XXII. — *Portrait de Marguerite de Valois, reine de Navarre.* (Attribué à François Clouet.)

Sur bois. — H. 0m,31 ; L. 0m,24.

Marguerite, sœur de François Ier, n'était pas fille de France. Née, le 11 avril 1492, de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême, et de Louise de Savoie, elle épousa en 1509 Charles IV, duc d'Alençon, qui, très inférieur à elle par l'esprit et par le cœur, mourut en 1525, peu après la bataille de Pavie, à la perte de laquelle il avait contribué. Elle se remaria, le 24 janvier 1527, avec Henri d'Albret, roi de Navarre, prince de Béarn et duc de Nemours, de onze ans plus jeune qu'elle. Ce second mariage, qui s'annonçait sous d'heureux auspices, fut ensuite contrarié par des incompatibilités profondes. Marguerite de Valois adorait les lettres et les arts, Henri d'Albret leur était indifférent; elle était femme savante, et ces sortes de femmes étaient antipathiques au roi de Navarre; par la grâce et la bienveillance dont elle avait charmé la cour de France, elle faisait de la petite cour de Nérac le rendez-vous des poètes et des philosophes de son temps, cela convenait médiocrement au prince de Béarn; elle avait pris pour valets de chambre Bonaventure Desperriers et Clément Marot, ce qui faisait dire que sa chambre

était un Parnasse, pareille chambre n'était pas faite pour plaire à son époux. L'union, parfaite d'abord, tourna à l'indifférence; ce dont François Ier fit de publics reproches à son beau-frère. Brantôme, à qui l'on doit cette narration, a laissé de Marguerite de Valois un véridique portrait : « Ce fut, dit-il, une princesse d'un très grand esprit et fort habille, tant de son naturel que de son acquisitif, car elle s'adonna aux lettres en son jeune aage, et les continua tant qu'elle vescut, aimant et conversant aveq' les gens les plus scavans du royaume de son frère. Aussi tous l'honoroient tellement, qu'ils l'appeloyent leur Mœcenas... Elle-même composa fort et fit un livre qu'elle intitula *La Marguerite des Marguerites*... Elle portoit pour devise la fleur du soucy, qui est la fleur ayant plus d'afinité aveq' le soleil qu'aucune qui soit, avec ces mots : *Non inferiora secutus,* en signe qu'elle dirigoyt et tendoit toutes ses actions, pensées, volontés et affections à ce grand soleil d'en haut qui estoit Dieu (1), et, pour ce, la soupçonnoit-on de la religion de Luther (2). » La Sorbonne, en effet, la désigna comme hérétique. Elle n'en resta pas moins bonne catholique, mais avec tolérance et sans âpreté, se mettant avec les opprimés contre les oppresseurs, attirant à elle le talent et faisant cas de la vertu. Son rêve eût été de rapprocher les protestants des catholiques. Pour le réaliser, elle prodigua son libre esprit et la générosité de son caractère (3). Les guerres religieuses n'en continuèrent pas moins leur cours, creusant entre les partis un infranchissable fossé... Marguerite de Valois mourut au château d'Odos, en Bigorre, dans sa cinquante-huitième année, le 21 décembre 1549, deux ans après son frère, qu'elle avait tendrement aimé. L'année précédente, elle avait marié sa fille, Jeanne d'Albret, à Antoine de Bourbon. De ce mariage naquit Henri IV.

Le portrait du musée Condé ne nous montre pas la jeune, belle et brillante princesse que François Ier appelait *sa mignonne,* la *Marguerite des Margue-*

(1) Marguerite de Navarre avait également pour devise un lis entre deux marguerites, avec cette inscription : *Mirandum naturæ opus.*

(2) Brantôme, t. VIII, p. 118.

(3) Elle donna asile à Étienne Dolet, qui finit néanmoins par être brûlé comme hérétique, et protégea Calvin contre le Parlement, la Sorbonne et le lieutenant criminel.

rites, « la Marguerite qui surpassait en valeur les perles de l'Orient » ; il nous présente la reine de Navarre à la fin de sa vie, vers l'âge de cinquante-sept ans, en 1548 sans doute, portant encore le deuil de son frère, qu'elle avait perdu depuis un an déjà. Marguerite de Valois est en buste et de trois quarts à gauche, tenant de sa main droite, qui est mignardement peinte et petite à l'excès, un épagneul blanc, malin comme un singe et coiffé de longues oreilles couleur de feu. En vieillissant, la fleur de beauté s'en est allée; l'esprit seul est resté, jamais lassé, toujours charmeur. Les traits, tout altérés qu'ils sont par l'âge, donnent encore l'idée de ce qu'ils avaient dû être. Le front a conservé son développement en largeur, avec ses belles clartés; les yeux se sont bridés, mais le regard a gardé son intelligence et sa bonne humeur; le nez, dont l'extrémité s'est alourdie, tombe presque sur la bouche, qui conserve son fin sourire et son accentuation spirituelle; les joues ont subi certaines dépressions; le maxillaire inférieur, notamment, s'accuse plus fortement qu'il ne le faisait jadis. La ressemblance avec François Ier est de moins en moins douteuse. Chose singulière, avec son enjouement naturel, la reine de Navarre affectait une mise sévère et presque puritaine, que le peintre a fidèlement reproduite. La capuche noire, en forme d'escoffion, descend jusqu'au milieu du front et enveloppe les cheveux, dont les bandeaux paraissent à peine à la hauteur des tempes; attenant à cette coiffure, le long voile, également noir, tombe jusque sur le dos. La robe, toute noire aussi et sans le moindre ornement, couvre avec austérité le corps, qui est de belle et noble prestance; le col de cette robe est droit, ouvert par devant et montant jusqu'au milieu du long cou, qui porte la tête avec élégance; une simple petite ruche de tulle blanc garnit ce col et se retrouve à l'extrémité des manches, pour mettre une note claire au milieu de tout ce noir. Passé par-dessus la robe et se confondant avec elle, un pardessus noir encore et garni de cygne blanc.

Deux portraits dessinés, semblables à ce portrait peint, se trouvent également dans les collections de Chantilly : l'un, fort beau, est de François Clouet, il a l'accent de la vie et doit avoir été pris sur le vif par le maître

lui-même; l'autre n'en est que la réplique. Si le dessin est de Janet, la peinture doit être aussi de ce maître; mais, comme elle a été sans doute plusieurs fois reproduite, nous penchons à croire que l'on est ici en présence d'une répétition.

Collection Lenoir.

XXIII. — *Portrait de Henri d'Albret, roi de Navarre.* (Attribué à François Clouet.)

Sur bois. — H. 0m,32; L. 0m,23.

Le portrait de Henri d'Albret fait pendant au portrait de Marguerite de Valois. Il est d'égale grandeur (1), mêmement peint et semblablement disposé, en buste, de trois quarts à gauche, et sur le même fond perdu verdâtre d'une tonalité un peu lourde. Sur la plinthe, qui s'étend au bas de cette peinture, on lit : HENRY . D'ALBRET . ROY . DE . NAVARRE. La figure est osseuse, et la tête a quelque chose de sec. Les traits sont réguliers, et l'expression n'en est pas sans finesse : les yeux sont intelligents, la bouche semble spirituelle, et le nez, tombant sur la bouche, fait songer à ce que sera le nez du roi Henri IV; les joues sont soigneusement rasées; l'oreille est petite, et le teint est de coloration saine. Une toque noire, ornée d'une plume blanche à peine visible, est posée carrément et sans grâce sur les cheveux coupés court. Dans la robe, qui est également exempte de toute recherche et sans aucun ornement, le corps se trouve ainsi que dans un sac; une petite collerette blanche ruchée la dépasse à peine à la hauteur du cou. La physionomie, très attirante chez Marguerite de Valois, est loin d'avoir le même charme chez Henri d'Albret; l'esprit, si alerte chez l'une, paraît beaucoup moins prompt chez l'autre; autant il y a de place pour le rêve dans les yeux de la femme, autant il y en a peu dans ceux du mari. Henri d'Albret, par rapport à Marguerite de Valois, est une figure de second plan. La mise seule a la même

(1) A un centimètre près en largeur et en hauteur, ce qui provient de ce que le fond du portrait de Marguerite de Valois a été légèrement coupé.

austérité de part et d'autre. Les deux portraits sont d'ailleurs de même date. Nous avons indiqué l'âge de cinquante-sept ans pour Marguerite de Valois; Henri d'Albret, de onze ans plus jeune que sa femme, en aurait quarante-six. C'est bien l'âge, en effet, qu'on peut lui donner sur ce portrait.

Henri d'Albret, deuxième du nom, roi de Navarre, prince de Béarn, comte de Foix, etc., était né au mois d'avril de l'année 1503. Il avait hérité du royaume de Navarre le 17 juin 1516, et s'était marié, le 24 janvier 1527, à Marguerite de Valois-Orléans-Angoulême. Les origines de la maison d'Albret remontaient au commencement du onzième siècle. Amonien Ier, sire d'Albret, qui vivait encore en 1050, avait eu pour fils Amonien II, l'un des compagnons de Godefroy de Bouillon dans la première croisade (1096-1099), et les Amoniens avaient succédé aux Amoniens jusqu'à la huitième génération. Puis étaient venus les Bernard, les Arnoud, les Charles, les Alain et les Jean d'Albret. Au commencement du treizième siècle, Amonien IV, en épousant Almodie, fille de Guillaume IV d'Angoulême, s'était rapproché des ancêtres des Valois plus de trois cents ans avant le mariage du dernier de ses descendants mâles avec la sœur de François Ier. Quant au comté de Foix, il avait été apporté dans la maison d'Albret par Catherine de Foix, mariée à Jean, roi de Navarre, père de Henri d'Albret. Celui-ci, enfin, devait mourir le 25 mai 1555 sans enfant mâle et laissant une fille, Jeanne d'Albret, qui, par son mariage avec Antoine de Bourbon, duc de Vendôme, allait avoir pour fils le plus grand de nos rois.

Le portrait peint du roi de Navarre étant de la même main que celui de la reine, ce que nous avons dit de celui-ci s'applique à celui-là... Deux portraits dessinés de Henri d'Albret se trouvent également dans la galerie de Chantilly; l'un de ces crayons est aussi l'œuvre du maître, l'autre n'en est que la répétition.

Collection Lenoir.

XXIV. — *Portrait d'Albert de Gondi.* (Attribué à François Clouet.)

Sur bois. — H. 0m,31 ; L. 0m,24.

Ce portrait, en buste et de trois quarts à gauche, est très délicatement peint sur fond perdu verdâtre. La figure semble jeune, mais d'une jeunesse par trop irréprochable pour n'être pas suspecte ; il se pourrait donc que les fards et les cosmétiques, dont on abusait dans l'intimité italienne de Catherine de Médicis, y fussent pour quelque chose, et que le personnage fût, en réalité, plus âgé qu'il ne veut le paraître. Les traits sont fins et d'une régularité qui laisse peut-être trop peu à désirer. Sous la toque noire à plumet blanc dont sont coiffés les cheveux châtains coupés court, le front se montre à découvert avec de belles clartés. Les yeux se font doux et câlins ; mais il y a quelque chose de voulu dans leur séduction, et l'on ne se sent pas en confiance devant eux. Le nez est droit, d'un dessin délicat, et Albert de Gondi a bien la bouche de ses yeux. Cette bouche, petite et doucereuse, aux lèvres minces et ombragées par de fines moustaches soigneusement effilées, semble bénisseuse plutôt que blasphématrice, comme elle avait coutume de l'être, à ce que raconte Brantôme ; le mensonge y doit prendre l'apparence d'une caresse. La barbe, également blonde, couvre le menton et le bas des joues, non pour les cacher, mais pour en parfaire les formes et en exalter la fraîcheur... Pour costume : une fraise ruchée, garnie d'une fine broderie ; un justaucorps noir, boutonné devant par des boutons d'orfèvrerie ; tombant du cou sur la poitrine, une chaîne d'or et de pierres précieuses, où les rubis et les perles s'emmêlent en s'harmonisant ; un collet noir, enfin, jeté sur les épaules et se confondant avec le justaucorps.

Ce portrait appartient à la fin du règne de Henri II ou au commencement de celui de Charles IX. Il a pu être peint entre 1558 et 1562. Albert de Gondi, né en 1522, avait alors de trente-six à quarante ans. Il paraîtrait alors plus jeune que son âge ; mais cette différence entre l'*être* et le *paraître* pourrait très bien s'expliquer par ce qu'on croit découvrir d'artificiel et de fardé

dans la peinture... Albert de Gondi était Florentin, de famille ancienne, disent ses apologistes, d'origine financière et comptant des banqueroutiers parmi ses aïeux, disent ses détracteurs. Son père, Antoine de Gondi, était venu s'établir à Lyon, où il avait fondé une maison de banque. A l'arrivée de Catherine de Médicis en France, il s'empressa vers la jeune reine, qui l'introduisit à la cour en qualité de maître d'hôtel. Bientôt après, sa femme devint gouvernante des enfants de France. C'est ainsi que, après la mort du roi Henri II, Albert de Gondi, toujours très Italien par le caractère et s'en faisant un mérite auprès de la reine mère, se trouva tout porté pour prendre place dans son conseil et aspirer aux plus grandes charges de l'État. Le 4 septembre 1565, il épousa la célèbre Claude-Catherine de Clermont, baronne de Retz et dame de Dampierre, fille de Claude de Clermont, seigneur de Dampierre, et veuve de Jean d'Annebot, duc de Retz. Elle n'avait alors que vingt-deux ans. Sa beauté était grande, son esprit plus grand encore; par l'intrigue et par la moralité, elle égalait Gondi. Aux mains de tels partenaires, la fortune de la nouvelle maison de Retz devait aller à son comble. Albert de Gondi venait, en qualité de gouverneur, de remplacer Cipierre auprès de Charles IX. Il lui apprit la dissimulation et lui enseigna la vengeance, la vengeance italienne, cauteleuse, sournoise, hypocrite, qui caresse pour mieux assassiner, et, quand l'heure fut venue, il fut le principal organisateur de la Saint-Barthélemy. Passé maître dans l'art du courtisan, il se rendit à Spire en 1570 pour épouser, au nom du roi, l'archiduchesse Élisabeth d'Autriche, qu'il eut l'honneur d'amener à Paris. Médiocre capitaine (il avait paru sur un plan secondaire aux batailles de Saint-Denis et de Moncontour), il n'en reçut pas moins le bâton de maréchal, et s'attacha dès lors à la fortune du duc d'Anjou, qu'il accompagna en Pologne, d'où il le fit évader après la mort de Charles IX. Chevalier du Saint-Esprit à la création de l'ordre (1579), maréchal des galères, duc de Belle-Isle, gouverneur de Provence, de Mantes et de Metz, sous-lieutenant du roi au marquisat de Saluces et généralissime de ses armées, son ambition fut insatiable. Politique habile, il fut des premiers à s'attacher à la fortune

de Henri IV, qui le combla aussi de ses faveurs. Il avait tenu l'épée de France, en 1574, au sacre du dernier des Valois; il représenta le duc de Vendôme, en 1594, au sacre du premier des Bourbons... Albert de Gondi « mourut chargé d'ans et de biens, dit l'Estoile, mais d'une étrange et hideuse maladie, le 12 avril 1602, laissant une réputation fort équivoque ». Dans cette fin cruelle, les protestants ne manquèrent pas de voir le doigt de Dieu.

L'Albert de Gondi du musée Condé, souvent gravé, peut être regardé comme un portrait officiel. Le peintre a-t-il dit, en cette occasion, la vérité vraie? Il est permis d'en douter. On s'en peut assurer, d'ailleurs, en regardant l'admirable portrait dessiné du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris. C'est, de part et d'autre, le même personnage; et cependant, entre eux, que de différences essentielles! Albert de Gondi est de quelques années plus âgé dans le crayon que dans la peinture; il est surtout, dans l'un, *pourtraicturé* sur le vif, avec cet accent de la vie qu'on ne sent pas dans l'autre. La tête, exécutée aux crayons de couleur, donne l'illusion de la réalité. Le dessin en est large et magistral, avec des minuties d'un naturalisme à outrance. Les cheveux, qui commencent à se faire rares au sommet du front, sont ramenés en une sorte de toupet au sommet du crâne. Les traits n'ont plus rien de fardé; la nature y est très directement et très vivement ressentie. Les yeux sont les mêmes que dans le portrait peint, avec un regard plus profond, plus tranchant, plus franchement mauvais. Le nez est d'une forme moins irréprochable et moins pure; le méplat, que le peintre avait dissimulé, a été très franchement accusé par le dessinateur. La bouche est telle qu'on la voit dans la peinture, mais avec un accent plus grave, et on en peut suivre le dessin à travers les poils de la moustache, dessinés presque un à un, avec un naturalisme qui défie celui des Albert Durer et des Holbein. Les joues sont moins pleines et moins lisses; elles dénoncent même, en remontant vers les tempes, un commencement de dépression. L'oreille est fine toujours et du plus beau dessin... Le seizième siècle n'a guère à montrer de plus beau portrait crayonné que celui-là. Il faut regarder ce dessin

après avoir vu la peinture, pour mesurer la distance qui sépare ce qui est conventionnel de ce qui est vrai.

Collection Lenoir.

XXV. — *Portrait en pied d'un gentilhomme de la cour de Charles IX.* (Attribué à François Clouet.)

Sur bois. — H. 0m,21; L. 0m,15.

Voilà un portrait qui est un véritable tableau, un petit tableau d'une délicatesse et en même temps d'une vigueur d'exécution singulières. Le personnage est en pied, de trois quarts à gauche. Sa tête est jeune et sa mine est fleurie. Il y a de la régularité dans ses traits et de l'agrément dans sa physionomie. Ses cheveux châtains et sa barbe presque blonde sont coupés court. Un air de satisfaction est répandu dans toute sa personne. La vie semble lui sourire. Tout est opulent sur lui et autour de lui. Son toquet de velours noir, élégamment posé sur l'oreille droite, est brodé d'or et porte une plume blanche attachée par une enseigne de diamants. Autour de son cou, s'enroule une fraise blanche, à la mode du temps de Charles IX. Le pourpoint, de couleur amarante, est agrémenté de rayures d'or, et les manches de satin blanc sont coupées d'or aussi. Un petit manteau de velours noir, en forme de collet brodé d'or également, est fixé sur les épaules, de manière à couvrir le dos, sans rien cacher de la poitrine. Les rhingraves blanches et bouffantes sont agrémentées de crevés d'or: la braguette, blanche aussi, est pareillement ornée; blanches encore sont les chausses, et blancs les souliers brodés d'or. De la main gauche, le jeune gentilhomme s'appuie d'un air conquérant au pommeau de son épée, tandis que de sa main droite il prend un gant posé sur une table. Pour fond, des lambris d'appartement, avec des rideaux de velours rouge... Le dessin et l'arrangement de cette figure sont tout à fait dignes de François Clouet. Quoique la couleur soit d'une chaleur de tons qui n'est pas dans les habitudes de ce maître, il est presque impossible de ne pas songer à lui en présence de cette charmante petite peinture.

On a essayé bien des noms pour le personnage ici représenté, sans parvenir à se fixer sur aucun. Le dernier qu'on ait proposé est celui de Carnavalet (François de Kernovenoy), premier écuyer de Henri II; mais les preuves en sa faveur ne sont pas suffisantes pour qu'il soit permis de se prononcer.

XXVI. — *Portrait de Charles IX, à l'âge de dix ans environ.* (Attribué à François Clouet.)

Sur bois. — H. 0m,50; L. 0m,40.

Charles-Maximilien, troisième fils de Henri II et de Catherine de Médicis, est, dès son premier âge, crayonné à l'envi par les dessinateurs, qui se contentent, d'ailleurs, d'accoler le nom de Charles, duc d'Orléans, à des images enfantines, sans caractère ni physionomie. Tout change à la mort de François II (5 décembre 1560); le duc d'Orléans devient Charles IX, et dès lors de vrais portraits de peintre nous sont laissés de lui. Le portrait du musée Condé est peut-être un des premiers parmi ceux-là. Il semble avoir été peint vers le temps où « ce gentil jeune roy Charles vint à la couronne ». Charles IX peut avoir dix ans sur ce portrait. Les astrologues, « et sur tous Nostradamus », lui prédisent les plus brillantes destinées, et les poètes publient le *Traicté des neuf Charles*. Pour les courtisans, le début d'un règne est le commencement d'un beau jour. Que d'orages, cependant, accumulés sur cette aurore, et combien les augures étaient en train de mentir! Le jeune roi, il faudrait presque dire le petit roi, n'a pas encore conscience de ces mensonges.

Le portrait qui montre alors Charles IX dans la galerie de Chantilly est par excellence ce qu'on nommerait maintenant un portrait de plein air; comme si le plein air, aussi vieux que le monde, était d'invention moderne. La figure, de trois quarts à gauche et coupée au-dessous des hanches, se détache, inondée de lumière, sur un fond d'un bleu verdâtre très clair, en projetant sur ce fond une ombre portée presque noire. Les cheveux sont coupés ras, et le toquet de velours noir qui les couvre est bas de forme, garni d'une petite plume blanche à son sommet et posé de biais sur l'oreille gauche.

La jaquette, en velours noir aussi, est doublée de cygne et garnie de bandes transversales en broderies d'or; boutonnée par devant, elle dégage, sur le cou, un col rabattu de linge blanc; les manches sont plates et pourvues d'épaulettes; les basques ne descendent pas au-dessous des rhingraves. Un collier de joaillerie, qui soutient une médaille, tombe du cou jusqu'au milieu de la poitrine. La main droite tient un gant; la gauche s'appuie sur la hanche, à la hauteur du ceinturon, duquel pend une petite épée à poignée d'or. A voir cet enfant, avec ses yeux presque à fleur de tête et fendus en amande, son nez un peu lourd, son menton fuyant, ses lèvres minces et ses oreilles finement dessinées, ne retrouve-t-on pas comme un portrait vivant de sa mère? Par l'esprit et par le caractère, cependant, la nature n'avait pas fait de Charles IX un Médicis. La physionomie, dans ce portrait, le démontre. On y retrouve encore quelque chose de cet enjouement naturel et de cette naïveté qu'elle perdra bientôt pour ne les reprendre jamais. Charles IX avait eu pour guide, jusqu'alors, un homme très capable de le grandir et de le fortifier. Philibert de Marcilly, seigneur de Cipierre, à qui Henri II avait confié l'éducation de son troisième fils, « étoit, dit de Thou, un homme de bien et un grand capitaine », très propre à développer les bonnes semences chez le jeune roi et s'y appliquant tout entier. Le terrain, d'ailleurs, était propice. Charles IX, très jeune encore, avait l'esprit pénétrant, la repartie vive, le cœur décidé. Quelque chose de bien français était en train de s'éveiller en lui, quand les destins contraires arrêtèrent l'essor de ce premier élan. Le portrait de ce « gentil jeune roi » est presque de grandeur naturelle, et il a, comme faire, quelque chose de froid.

Collection Lenoir.

XXVII. — *Portrait de Charles IX, vers l'âge de seize ans.* (Attribué à François Clouet.)

Sur bois. — H. 0m,40; L. 0m,29.

Charles IX peut avoir seize ans sur ce second portrait. Sa barbe et ses

moustaches sont en train de naître. Il est dans cet état intermédiaire qui n'est plus l'enfance et qui n'est pas encore la virilité. Nous sommes vers 1566. « Il estoit, dit Brantôme, si courageux, bouillant et hardy, que si la Reyne sa mère, qu'il craignoit et honoroit fort, ne l'eust arrêté en ses plus jeunes ans, il vouloit luy-même estre en personne en ses armées et luy seul en estre le général. » Ce qu'il y avait d'enfantin et d'irréfléchi dans le portrait de 1560 fait place ici à quelque chose d'impétueux, presque de révolté. La figure, en buste et de trois quarts à gauche, se détache sur un fond perdu verdâtre et sombre, qui pourrait avoir été repeint postérieurement au seizième siècle. Le visage porte l'empreinte d'une âme troublée déjà et encore en voie de formation. Catherine de Médicis est en train de déprimer cette nature facilement déprimable. Le front est intelligent; les yeux, qui regardent de côté, sont méfiants et comme irrités; le nez s'est alourdi; la bouche devient hautaine et menaçante; le menton est de plus en plus fuyant; les joues sont en pleine santé. Le toquet de velours noir, rehaussé d'une légère plume blanche, est entouré d'un collier de joaillerie, et posé de côté sur les cheveux coupés court. Le pourpoint est également noir; une chaîne d'or et de pierres précieuses en égaye la monotonie. Le surtout, noir aussi, est jeté sur les épaules. La fraise blanche est la seule note claire de ce sombre costume.

Un portrait crayonné, qui semble avoir servi de préparation à cette peinture, se trouve au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris. La nature y a été prise sur le vif à un de ces moments où elle lâche la bride à l'instinct. L'accent de vérité est saisissant. Les violences, jusque-là refoulées, sont en train de se déchaîner. C'est que, pour Charles IX, la vie ne s'annonçait pas clémente. Les guerres de religion, qui se succédaient presque sans trêve, allaient démembrer le royaume, et le jeune roi était l'enjeu que se disputaient les partis. Or, il venait de perdre le frein qui avait été jusque-là son modérateur. Cipierre était mort depuis un an déjà en 1566, et avec lui s'était envolé le bon génie de la France veillant auprès du roi. Albert de Gondi, que la reine mère avait choisi pour le remplacer, allait

être désormais l'âme damnée de Charles IX. « Il pervertit le Roy de tout, et luy fit oublier et laisser la bonne nourriture que luy avoit donnée le brave Cipierre... On tenoit Gondi pour le plus grand renieur de Dieu de sang-froid qu'on peut voir. » Dès lors, Charles IX se mit à jurer à tout propos. Il apprit surtout l'art de feindre et se fit à l'idée de la vengeance. Quelque chose de cet état d'âme se retrouve dans le portrait du musée Condé. On peut encore attribuer à François Clouet ce portrait, qui n'est d'ailleurs sans doute que la répétition d'un des nombreux portraits exécutés par Janet à tous les âges de la vie du roi.

Collection Lenoir.

ÉCOLE FRANÇAISE

DE LA DERNIÈRE PARTIE DU SEIZIÈME SIÈCLE.

XXVIII. — *Portrait de Charles IX, vers l'âge de vingt-trois ans.*

Sur bois. — H. 0m,31 ; L. 0m,20.

Dans le précédent portrait, Charles IX avait seize ans, et la vie s'ouvrait devant lui avec des perspectives qui semblaient lointaines, sinon riantes. Dans celui-ci, il paraît avoir vingt-trois ans, et la mort avant peu le prendra sans lui laisser le temps de reconquérir son royaume. Entre les deux dates que rappellent ces portraits (1566-1573), que de trahisons, que de sang, que de ruines ! Le jeune roi était brave, il avait le mépris de la vie, l'amour de la gloire. Après la mort du connétable (10 novembre 1567), il garda l'épée de France, jugeant « qu'il estoit assez fort et puissant pour la porter et n'avoir en cela besoing de l'aide d'autruy ». Mais le roi, vainqueur de Condé à Jarnac (13 mars 1569) et de Coligny à Moncontour (3 octobre 1569), eût été vraiment roi, et Catherine de Médicis ne le permit pas. Devant la volonté de sa mère, Charles IX avait à ce point abandonné la sienne, qu'il n'eut pas la force de se révolter. Il avait rêvé quelque chose de grand, on le conduisit

à quelque chose d'horrible ; ne voulant pas qu'il eût raison de ses ennemis sur un champ de bataille, on lui suggéra la pensée de les perdre dans un guet-apens. L'idée de la vengeance, dès lors, s'empara de lui tout entier, et, avec une force de dissimulation surprenante, il attendit son heure jusqu'au 24 août 1572. Dès que le sang eut coulé dans cette abominable nuit, Charles IX vit rouge, devint fou, fut atroce, et, le massacre terminé, il revendiqua pour lui la responsabilité tout entière ; mais il garda dans l'âme une blessure dont il ne devait pas guérir. On le voit dans ceux de ses portraits qui furent exécutés après la Saint-Barthélemy. Tel est le portrait du musée Condé.

Ce portrait a été peint sans doute entre la fin de 1572 et le commencement de 1574. Il est en buste, de trois quarts à gauche et coupé à la hauteur des avant-bras. Charles IX a de vingt-deux à vingt-trois ans. Son visage amaigri, au teint échauffé, semble miné par la consomption. Une irritation maladive se trahit dans tous les traits. Les yeux, au regard oblique, sont fatigués et battus. La bouche n'a plus rien de contraint dans son expression chagrine. Le nez n'a pas cessé d'être lourd, ni le menton fuyant. Les moustaches sont longues et pointues par le bout, la barbiche est très accentuée, et sur les joues la barbe est soyeuse encore. Des perles pendent des oreilles, maintenant percées. La toque de velours noir, haute de forme et à pans flottants, est ornée d'une touffe légère de plumes blanches et posée de côté sur l'oreille gauche ; un bandeau de pierreries en dessine le contour à la hauteur du front. Une fraise de tulle blanc ruché dépasse le justaucorps, qui est de velours noir, piqué d'or. Un collet semblable au pourpoint est jeté sur les épaules, tandis que sur la poitrine brille un collier de joaillerie.

Deux très remarquables portraits dessinés, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, semblent avoir servi de préparation à cette peinture. Le sentiment qui domine en ces figures est le mépris, presque le dégoût de la vie. Charles IX, sa vengeance accomplie, a jeté loin de lui le masque de dissimulation qu'il se vantait d'avoir si bien porté. Son visage s'est revêtu d'une âpreté qu'on ne lui avait pas vue jusque-là. Regardez

les crayons, regardez la peinture, toutes les fibres nerveuses vibrent à la fois dans le malheureux roi. Sa santé physique et sa santé morale sont irrémédiablement condamnées. La flamme brûle avec trop d'intensité pour durer longtemps encore. La mort seule rendra le calme à cette physionomie. Elle arriva le 30 mai 1574, jour de la Pentecôte, à trois heures de l'après-midi. Charles IX l'accueillit comme une délivrance. Il avait vingt-quatre ans. Dans ce « maître jour », dans « ce jour juge de tous les autres (1) », il ne pensa qu'à la France et rendit grâce à Dieu de mourir sans enfant mâle, ce qui évitait une nouvelle régence, « car la France, qui estoit tant ruynée par guerres civiles, avoit besoing d'un homme ». Elle devait, hélas! attendre quinze ans encore avant de le trouver.

François Clouet étant mort le 22 septembre 1572, vingt-huit jours après la Saint-Barthélemy, il est impossible de le nommer en présence d'un portrait qu'on suppose appartenir à la fin de cette année 1572 ou même à l'année 1573. Cependant, c'est à lui que l'on songe, et, si son acte de décès n'était pas maintenant retrouvé, c'est son nom qu'on inscrirait sans doute au bas de cette peinture. Et il en serait de même pour bien d'autres portraits exécutés après la mort du maître. Qu'est-ce à dire? Sinon que Janet, ayant fait école, avait laissé derrière lui des élèves et des imitateurs. Quels furent-ils? On ne sait. On pourrait hasarder bien des noms. Contentons-nous d'écrire au bas de ce portrait : École de François Clouet.

Collection Lenoir.

XXIX. — *Portrait de Michel de l'Hospital.*

Sur bois. — H. 0m,34; L. 0m,26.

Ce portrait représente, dans les dernières années de sa vie, Michel de l'Hospital, « que je puis dire, écrit Brantôme, avoir esté le plus grand chancelier, le plus scavant, le plus digne et le plus universel qui fut jamais en

(1) Montaigne, *Essais*, liv. I, ch. xix.

France (1) ». La figure, de trois quarts à gauche, est coupée à mi-corps par une barre d'appui, sur laquelle posent les deux mains, la droite tenant un cahier de papier qui porte la date de 1566. Le costume est sévère : une robe noire, sur le collet de laquelle le col blanc est rabattu; par-dessus cette robe, un manteau également noir, garni d'un large parement de moire du même ton. La physionomie est à l'avenant du costume, mais non sans bienveillance dans sa sévérité. La tête est nue et le crâne complètement chauve, avec quelque reste de cheveux gris de chaque côté des tempes. Le front, largement construit, est chargé de rides. Les yeux bruns, limpides et profonds, éclairent le visage amaigri, presque décoloré déjà. Le nez est droit et d'un dessin délicat. La bouche, avec ses lèvres minces fermement dessinées, est un peu grande, et la longue barbe, qui l'encadre de toutes parts, descend jusqu'en haut de la poitrine. Voilà une vraie figure de calviniste, grave, mais sans affectation de gravité. « Ne falloit pas trop se jouer à ce rude et austère magistrat. C'estoit un censeur Caton celuy-là. Il en avoit du tout l'apparence avec sa grande barbe blanche, son visaige pasle, sa façon grave, qu'on eust dict à le voir que c'estoit un vrai portraict de sainct Hiérosme : aussi plusieurs le disoient à la cour (2). » Sous cette dignité froide, il y avait un grand cœur. Pour renseigner à cet égard, le présent portrait manque de chaleur et de persuasion. Le chancelier avait une religion faite de prudence et de modération. Tout ferme qu'il était dans sa foi, il poussait la tolérance jusqu'à aller à la messe; d'où le dicton : « Dieu nous garde de la messe du chancelier. » Ennemi déclaré de toute persécution, il put, le front bien haut, répondre aux assassins qui lui apportaient la grâce du roi pendant le massacre de la Saint-Barthélemy : « Qu'il ne pensoit jamais avoir mérité ny pardon, ny mort advancée. » Quant à la date de 1566 que Michel de l'Hospital porte lui-même comme une enseigne dans ce portrait, nous pensons qu'elle est là, non pour nous apprendre l'époque de l'exécution du portrait, mais parce qu'elle est mémorable entre toutes dans la vie du per-

(1) Brantôme, t. III, p. 306.
(2) *Id.*, t. III, p. 310.

sonnage. C'est en 1566, en effet, qu'eut lieu l'assemblée de Moulins, et que fut rendue la célèbre ordonnance qui donna aux parlements le droit de remontrance, déclara l'inaliénabilité du domaine royal, enjoignit aux gouverneurs de province de ne plus lever d'impôts sans l'autorisation du roi, fixa la procédure et fonda la hiérarchie des tribunaux. Michel de l'Hospital avait eu la plus grande part à cet événement, et il la revendique lui-même en nous rappelant cette date sur son propre portrait... D'où venait cet homme en qui tant de tolérance s'alliait à tant d'austérité?

Il était né à Aigueperse, en Auvergne, vers 1503. Son père avait été médecin du cardinal de Bourbon d'abord, et ensuite de la princesse de Bourbon, mariée à Antoine, duc de Lorraine. C'est ainsi que Michel de l'Hospital se trouva tout porté vers le cardinal de Lorraine, qui l'aida de tout son crédit auprès de Catherine de Médicis. Jurisconsulte éminent, humaniste distingué, esprit droit et intègre, il eut tous les honneurs de la robe et les mérita : conseiller au parlement de Paris, président en la Chambre des comptes, maître des requêtes, conseiller au Grand Conseil, chancelier de Marguerite de France, duchesse de Berry et de Savoie, enfin chancelier de France, par lettres données à Saint-Léger le 30 juin 1560. Ennemi de la violence, il se prodigua pour rétablir la paix dans le royaume. Mais, à partir de 1568, Catherine de Médicis, qui avait contribué à son élévation, le tint pour suspect et le perdit dans l'esprit de Charles IX. Les sceaux lui ayant été enlevés, il se retira dans sa maison de Vignay, près d'Étampes, où il mourut pauvre, le 13 mars 1573, âgé d'environ soixante-huit ans.

C'est en s'inspirant d'un portrait peint, semblable à celui du musée Condé, qu'a été exécuté le portrait gravé par le Blond, à la fin du seizième siècle. On lit en tête de cette gravure : *Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinæ*, et au bas : *Mich. Hospitalius Franciæ cancellariæ.*

XXX. — *Portrait de Henri III.*

Sur bois. — H. 0m,31 ; L. 0m,24.

Dans ce portrait, presque de grandeur naturelle, Henri III paraît très jeune encore. Cependant, il ne peut avoir moins de vingt-sept ans, puisque c'est en 1578 que fut fondé l'ordre du Saint-Esprit, dont il porte le cordon, tombant du cou sur la poitrine (1). Il a succédé à son frère Charles IX en 1574, et de l'un à l'autre règne les modes ont changé. Le roi est toujours coiffé de la toque de velours noir, mais cette toque est exhaussée dans sa forme, alourdie dans son pourtour, et il ne la pose plus, crânement inclinée sur un des côtés de la tête, de manière à couvrir une partie du front; il la met toute droite en la rejetant en arrière, afin de ne rien cacher de ce front, qui est fort beau et très bien découpé. Enfin, au lieu de la petite plume blanche placée de côté, un nœud de velours noir a été attaché au milieu de cette coiffure, et sur ce nœud on a fixé un saphir richement encadré de joaillerie. La figure est en buste et de trois quarts à droite, sur un fond perdu presque noir. Les cheveux châtains sont coupés à la malcontent. Les yeux, qui regardent à gauche, en sens inverse du mouvement de la tête, ne sont pas sans beauté, mais leur genre d'esprit a quelque chose de troublant. La lourdeur du nez ne se fait pas trop sentir encore. La bouche est bien dessinée, on la sent éloquente. Le menton n'a rien de trop fuyant. Les fines moustaches, légèrement retroussées, la barbiche, la barbe soyeuse taillée en pointe, témoignent de la jeunesse du personnage. L'oreille est petite et percée de deux trous, où sont passés les anneaux qui soutiennent la perle en poire, inséparable du dernier des Valois. Pour costume : un simple justaucorps noir attaché sur la poitrine par des boutons d'or; sur le collet de ce vêtement, le col blanc de la chemise, à plat rabattu et découvrant le haut du cou... Henri III revit dans cette peinture. Il est là tel qu'il devait être vers la

(1) Henri III naquit le 19 septembre 1551.

ÉCOLE FRANÇAISE

DE LA DERNIÈRE PARTIE DU SEIZIÈME SIÈCLE

HENRI III

cinquième année de son règne. Pour ramener à lui les huguenots, il leur avait presque tout cédé par l'édit de Beaulieu, mais les chefs du parti catholique s'étaient révoltés et avaient formé la *Ligue*. Le roi, ne pouvant lui résister, s'en était déclaré le chef aux États de Blois en 1576, et la septième guerre civile s'en était suivie. C'est durant ces années de trouble, entre l'édit de Bergerac (1577) et la paix de Fleix (1580), qu'a dû être exécuté ce portrait (1).

Catherine de Médicis aimait Henri III plus que ses autres enfants, parce qu'il était de tous celui qui, moralement, lui ressemblait le plus. Ses portraits peints sont en nombre, et ses portraits dessinés sont plus nombreux encore. Le connaît-on mieux pour cela? Nullement. Nature ondoyante et diverse, indolente et molle, paresseuse et débile, cruelle et raffinée, caressante et féline, mobile et impénétrable, enveloppant de rares séductions toutes les perfidies, incapable d'énergie pour le bien, capable de résolution seulement pour le mal, sachant comme pas un parler et plaire aux femmes, somme toute beaucoup plus Médicis que Valois. « Pas un de ses portraits n'est ressemblant, écrit un de ses contemporains. Aucun peintre n'a pu rendre sa physionomie. Ses yeux, le pli gracieux de sa bouche, ne peuvent se traduire, ni par le pinceau, ni par la plume. » Les portraitistes, impuissants à rendre cette mobilité étrange et subtile de l'expression, n'ont laissé de cette âme vicieuse qu'une image incomplète.

Le dernier des Janet étant mort depuis six ans au moins quand fut fait ce portrait, il est impossible de le lui attribuer. Quoiqu'on songe encore involontairement à lui devant cette peinture, on y remarque moins de rigueur dans le dessin, mais plus de souplesse dans le pinceau et plus de suavité dans la couleur. Jean de Court était alors peintre en titre d'office, et les contemporains en disaient merveille. Mais on n'a de lui aucune œuvre authentique, et dès lors le nommer serait vain. Il en est presque de même des peintres de la *Ligue*, Léonard Gaultier, Thomas de Leu, Pierre de Gourdelle, Antoine Caron. Peut-être, sans nous en douter, les coudoyons-nous. Quant à Benja-

(1) C'est ce portrait-là même qu'a gravé Wierix.

min Foulon, le neveu et l'élève de François Clouet, c'est à lui sans doute qu'on songerait d'abord, s'il n'avait donné lui-même des preuves de l'insuffisance de son esprit et des défaillances de sa main.

Collection Lenoir.

XXXI. — *Portrait de Henri III.*

Sur bois. — H. 0m,17; L. 0m,13.

Henri III est encore, dans ce petit portrait, mis et posé comme nous l'avons vu tout à l'heure, en buste et de trois quarts à droite. Une plinthe, sur laquelle on lit : HENRI . III . ROY . DE . FRANCE, coupe la figure au milieu de la poitrine. Dans le précédent portrait, Henri III était jeune et le paraissait. De fait, il est jeune encore dans celui-ci, ayant passé trente ans de quelques années seulement; mais les intrigues et les guerres civiles l'ont marqué de leurs inexorables empreintes, et il paraît alors plus âgé que son âge. La toque de velours noir, semblable à celle que nous avons vue tout à l'heure, de même forme et enrichie du même joyau, est négligemment enfoncée sur le derrière de la tête, découvrant entièrement le front que l'on a vu déjà. La barbe est mêmement taillée; à l'oreille, pend la même perle en forme de poire tenue par le même anneau double; le justaucorps noir est tout aussi sombre; mais le cordon bleu du Saint-Esprit est beaucoup plus voyant. Quant au visage, bilieux et fatigué, il porte l'empreinte de la tristesse maladive des vieilles races près de s'éteindre. Les traits sont identiques à ce qu'ils étaient quelques années auparavant, mais le sentiment est tout autre. Un air de découragement et de méchanceté les contracte et presque les déforme. Les yeux sont méfiants, ils voient les pièges tendus devant eux, et ceux aussi où tomberont les ennemis qu'ils regardent avec haine ; la bouche, redoutable sous son calme apparent, complète l'expression des yeux. Tout est trouble en cette âme perverse, et tout est dramatique en cette image. L'heure des catastrophes finales semble proche. C'est peut-être le moment où Joyeuse vient d'être battu à Coutras (1587). La journée des Bar-

ricades va bientôt chasser Henri III de sa capitale (mai 1588), et les États de Blois, dévoués aux Guises, vont conduire le roi au double assassinat (décembre 1588) sous les conséquences duquel succombera la dynastie des Valois (août 1589).

Collection Lenoir.

XXXII. — *Portrait du maréchal de Cossé.*

Sur bois. — H. 0m,32; L. 0m,24.

Cossé (Artus de), seigneur de Gonnor, dit le maréchal de Cossé ou le *petit Cossé* (par opposition avec son frère aîné, le grand et beau Charles de Cossé, maréchal de Brissac), « bon, sage et advisé capitaine », connu par sa bravoure dès le règne de François Ier, sort du rang sous Henri II, reçoit le collier de Saint-Michel en 1555, prend part glorieusement à toutes les guerres du règne de Charles IX, défait les troupes de Cocqueville, protège la Picardie contre le prince d'Orange, se distingue à Jarnac, à Moncontour, à Arnay-le-Duc, à la Rochelle, etc., est comte de Secondigny en 1566, maréchal de France en 1567. Soupçonné de favoriser les projets ambitieux du duc d'Alençon, il est arrêté à Vincennes, par ordre de Catherine de Médicis, et enfermé à la Bastille, où il reste dix-huit mois (de mai 1574 à novembre 1575), rentre en grâce sous Henri III, et est nommé chevalier du Saint-Esprit le 31 décembre 1578. Surintendant des finances en 1563, il avait eu la main tellement large dans le maniement des deniers de l'État, qu'en moins d'un an sa fortune avait été refaite. Sa femme, qui était sotte, le dit en manière de compliment à Catherine de Médicis, qui en rit comme d'une chose qu'on faisait, mais qu'on ne disait pas. Artus de Cossé, d'humeur libre et d'esprit vif, « avoit la teste et la cervelle aussi bonnes que le bras ». Il aimait avec excès les femmes et surtout le vin, si bien qu'on l'appelait le *maréchal des bouteilles*. Le « vin bourru », dont sa goutte s'accommodait mal, le mettait à la torture. Il n'en vécut pas moins jusqu'à près de soixante-quinze ans, et mourut au château de Gonnor, en Anjou, le 15 fé-

vrier 1582... Connaissant le personnage, on le reconnaîtra dans son portrait.

Artus de Cossé est en buste et de trois quarts à gauche. Sa face est émerillonnée, sa physionomie spirituelle et vive. Les yeux, très éveillés et virant au jaune, sont brillants d'ardeur juvénile dans un âge avancé déjà. Le nez est moyen et la bouche petite, avec la lèvre inférieure légèrement proéminente. Les cheveux, coupés court, sont gris, tandis que la moustache et la barbiche sont blanches. La mâchoire n'aurait-elle pas plus travaillé que la tête?... Les joues sont hautes en couleur, et, quoique plutôt maigres que grasses, respirent la santé. Pour coiffure : un toquet de velours noir, orné d'une enseigne et cerclé d'un collier d'or. Pour costume : un pourpoint, également noir avec des manches agrémentées d'aiguillettes rouges et or ; un manteau de même ton jeté sur les épaules ; enroulée autour du cou, une petite fraise ruchée blanche, garnie d'une fine broderie ; un collier d'or par-dessus cette fraise, et une chaîne d'or tombant sur la poitrine. En haut du tableau cette inscription : M^R LE MAR^AL DE . COSSE... Voilà bien le *petit Cossé,* le *maréchal des bouteilles*, tel que le peint Brantôme, avec sa lèvre railleuse, sa face rubiconde et son regard allumé. Il est là vers la fin de sa vie, entre soixante-cinq et soixante-dix ans peut-être, et semble revivre dans son portrait... On trouve au revers du panneau les restes d'un cachet qui fut celui de Gaignières. C'est un titre de noblesse qu'il faut retenir en faveur de cette peinture, au bas de laquelle il est difficile de mettre un nom d'artiste avec quelque certitude. On n'y retrouve ni la naïveté de Corneille de Lyon, ni la rigueur et la correction de Janet. Le peintre est peut-être aussi d'origine flamande, mais la France a sur lui les mêmes droits qu'elle avait pris déjà sur ses prédécesseurs. Avec plus d'indépendance et de spontanéité que ceux-ci n'en avaient eu, il a moins de conscience et de probité. Les portraits gravés d'Artus de Cossé rappellent avec fidélité le portrait peint du musée Condé. Dans la collection des crayons du seizième siècle en ce même musée, on trouve deux très beaux portraits dessinés du beau Charles de Cossé, maréchal de Brissac ; on n'en voit aucun du maréchal de Cossé.

Acheté chez Colnaghi, à Londres.

DROUAIS (FRANÇOIS-HUBERT)

(1727†1775)

MADAME LA DAUPHINE MARIE-ANTOINETTE

EN HÉBÉ

CXXXV. — *Portrait de madame la Dauphine (Marie-Antoinette) en Hébé.*

H. 0m,96; L. 0m,80.

Marie-Antoinette-Joseph-Jeanne de Lorraine, née à Vienne le 2 novembre 1755, était la plus jeune des filles de l'empereur d'Autriche François Ier et de Marie-Thérèse, reine de Hongrie et de Bohême. Elle avait à peine quatorze ans quand Louis XV chargea le duc de Choiseul de demander sa main pour le Dauphin. Marie-Thérèse, voulant donner à la France une reine accomplie, prit une année encore pour parfaire une éducation que Métastase et le vieux Gluck avaient commencée, et qu'elle confia dès lors à des maîtres français. Elle réclama, en outre, du cabinet de Versailles un prêtre érudit, qui pût renseigner la princesse sur les mœurs et sur les usages du pays où elle devait régner un jour. Le duc de Choiseul fit choix de l'abbé de Vermond, qui s'empara de Marie-Antoinette et lui devint fatal en rétrécissant son esprit au lieu de l'élargir. La future Dauphine fut amenée en France en 1770 ; elle entra par Strasbourg et passa par Nancy, Châlons, Soissons et Reims, où des réjouissances lui furent données. Le roi Louis XV et le Dauphin vinrent la recevoir à Compiègne. Deux jours après, ils la conduisirent solennellement à Versailles, où elle fut mariée dans la chapelle du château, le 16 mai 1770. Pour célébrer cet événement, le roi ordonna des fêtes à Paris aussi bien qu'à Versailles, et voulut qu'on y consacrât vingt millions, prodigalité folle dans l'état de pauvreté où était le trésor public. On sait quelle en fut l'issue : les estrades dressées sur la place Louis XV s'effondrant au milieu du feu d'artifice, cent trente-deux morts, douze cents blessés. Sinistre présage pour la Dauphine.

La cour fit froid accueil à Marie-Antoinette. Madame Adélaïde, Madame Victoire et Madame Sophie la virent avec méfiance ; Marie-Antoinette eut beau redoubler de bonne grâce, elle ne put rompre la glace. Quant à Mme du Barry, elle enveloppa son hostilité d'un respect, en échange duquel la Dauphine ne lui marqua que du mépris. La fille de Marie-Thérèse, habituée à la

simplicité qui régnait à la cour d'Autriche, se trouvait toute dépaysée au milieu de l'étiquette fatigante de Versailles, telle encore à la fin du règne de Louis XV qu'elle avait été au moment le plus solennel du règne de Louis XIV. La jeune Dauphine ne pouvait s'y accoutumer et en plaisantait à tout propos; c'était sa manière de se soulager; mais tous ceux qui en vivaient, et Dieu sait si leur nombre était grand, tous ceux, ou plutôt toutes celles qui devaient à ces vieux usages certaines prérogatives, certains droits de préséance, auxquels on tenait comme à des patrimoines, lui devenaient hostiles. Dès lors, la calomnie s'attache à elle et partout l'accompagne. Belle, jeune et adorée, on l'accuse de toutes les licences qu'elle trouvait installées à la cour. Son mariage avec le Dauphin avait marqué une nouvelle orientation dans la politique de la France: le duc de Choiseul se tournait décidément du côté de l'Autriche, notre constante antagoniste. Le mécontentement qu'on en ressentait était général et rejaillissait sur la Dauphine. Le peuple l'appelait déjà l'Autrichienne, et c'est de ce nom qu'il allait la poursuivre jusqu'à la catastrophe finale. Insuffisamment protégée par un mari débonnaire, les imputations sournoises de la première heure, habilement propagées dans l'entourage le plus proche du Dauphin, préparaient, dès la fin du règne de Louis XV, les imputations odieuses qui devaient, vingt ans plus tard, faire tomber la tête de la reine. Des fautes de conduite, la Dauphine, dès les premières années de son séjour en France, en commit sans doute de nombreuses; mais n'était-elle pas jetée dans le milieu le plus détestable où se pût achever l'éducation d'une femme et d'une reine? Relisons le jugement si droit que portait sur elle son frère Joseph II (1) : « C'est une aimable et honnête femme, un peu jeune, peu réfléchie, mais qui a un fonds d'honnêteté et de vertu, dans son âge, vraiment respectable. Avec cela de l'esprit et une justesse de pénétration qui m'ont souvent étonné. Son premier mouvement est toujours le vrai; si elle s'y laissait aller, et écoutait un peu moins les gens qui la soufflent, dont il y a des armées et de différentes façons, elle

(1) C'est en 1777 que Joseph II parlait ainsi de sa sœur. Elle était reine alors depuis deux ans déjà; mais au moral comme au physique, rien en elle n'était encore changé.

serait parfaite. » Ayant ainsi rappelé ce qu'était la Dauphine, regardons son portrait.

Le portrait de la Dauphine que l'on voit dans la galerie de Chantilly est signé *Drouais* et daté 1773. La fille de Marie-Thérèse n'a peut-être pas atteint ses dix-huit ans, et n'est en France que depuis trois ans à peine. Voulant avoir son portrait, elle s'adresse au peintre du roi, Drouais, qui, par un usage déjà suranné, la représente en Hébé. Pour donner un air d'apothéose à ces sortes de portraits, Drouais n'avait ni la richesse d'imagination, ni les ressources de dessinateur, ni les suaves colorations de Nattier. Sa peinture, « crayeuse et vermillonnante », alourdissait généralement ce qu'elle touchait, était loin par conséquent d'avoir ce qu'il fallait pour transporter dans l'Olympe un aussi délicieux modèle... Marie-Antoinette, jusqu'alors, n'avait pas été gâtée par ses peintres ; il faut même ajouter qu'elle ne le fut jamais. Avant le portrait de Drouais, les renseignements iconographiques sur cette belle et touchante figure sont insuffisants. Vers 1757, Martin de Meytens, en montrant la nombreuse famille impériale groupée autour de François Ier et de Marie-Thérèse, place sur un fauteuil l'archiduchesse Marie-Antoinette âgée de deux ans (1). On la retrouve, à l'âge de dix ans, dansant au premier plan du ballet donné à Schœnbrunn, le 24 janvier 1765, à l'occasion du mariage du futur empereur Joseph II (2). Trois ans plus tard, Ducreux vient la peindre à Vienne, pour renseigner la cour de France sur sa future Dauphine (3). Et puis c'est tout jusqu'au jour où Drouais pare d'une grâce et d'une élégance toute française celle qui bientôt sera « la petite reine ». Elle est loin alors d'être dans le plein de sa beauté. On dirait une fleur qui n'en est pas à s'épanouir encore.

La Dauphine en Hébé, assise au milieu des nuées, tient de sa main droite une aiguière en cristal de roche montée en or, et une coupe d'or, à l'extérieur de laquelle sont écrits le nom du peintre et la date du portrait :

(1) Trianon, 3860.
(2) *Id.*, 3945.
(3) *Id.*, 3891.

« *Drouais, 1773.* » L'aigle est à sa droite; l'œil injecté de sang, la bouche entr'ouverte et la langue semblable à une flamme, il enserre la foudre, et surveille d'un œil jaloux la fille de Jupiter et de Junon. Pour représenter la déesse de la Jeunesse, jamais femme ne fut mieux choisie que la jeune Marie-Antoinette. La tête, sans être précisément belle, est charmante; le cou, flexible et admirablement attaché, la porte avec une hauteur qui n'a rien d'apprêté. Une abondante chevelure, relevée tout en haut du front, forme une double couronne au sommet du crâne, et, par suite de cet arrangement, la tête, naturellement un peu étroite, se rétrécit encore et s'allonge démesurément. Sous des arcades sourcilières brunes d'une courbe très pure, des yeux d'un gris presque bleu, qui ne sont pas très grands, s'ouvrent en amandes, avec une infinie douceur dans le regard. Le nez aquilin est long et lourd du bout. La bouche, qui n'est ni petite ni grande, et dont les lèvres sont un peu épaisses, est aimable et spirituelle. Le menton et le galbe des joues sont parfaits dans leur forme. L'oreille est médiocrement dessinée, mais c'est sans doute la faute du peintre. Pourquoi tant de fard sur les joues et jusque sur les lèvres? Pourquoi, sous des plaques de vermillon, cacher la fraîcheur des colorations naturelles?... Quant au corps, svelte, léger, élégant, et qui paraît encore en train de se former, il est vêtu d'une tunique de gaze d'un rose pâle, qui dégage entièrement le cou, passe sur les épaules, couvre les bras presque jusqu'aux coudes, fait plus que s'entr'ouvrir sur la poitrine, et se drape sur la partie inférieure du corps, que le cadre coupe à la hauteur des jambes. Une ceinture d'un rose plus soutenu est nouée à la taille par-dessus cette tunique, qui prend ainsi l'apparence d'une vraie robe. Ajoutons, pour être complet, une écharpe de tulle blanc, enroulée autour du bras gauche, qui est, ainsi que la main, d'un dessin délicat, et un long voile de couleur changeante (1), enveloppant toute la figure, qui semble être encore d'une vierge plutôt que d'une femme déjà. Pour fond, un ciel bleu, où courent de légers nuages roses... La Dauphine

(1) La couleur de ce voile oscille entre le bleu, le gris, le violet et le rose.

était alors l'image même de la jeunesse, et, dans le courant mythologique où l'on s'attardait encore à la cour de Louis XV, rien d'étonnant à ce qu'on en fît une Hébé. Pour lui donner quelque chose d'aérien, le peintre n'avait qu'à être vrai. Quoiqu'elle manque de caractère, cette peinture est séduisante. L'imagination et la sensibilité s'y font, devant elle, les complices du peintre. On ne peut regarder sans émotion cette jeune femme, j'allais dire cette jeune fille, et de l'émotion à l'admiration il n'y a qu'un pas. Ce qui fait défaut surtout à ce portrait, c'est la flamme de la vie, c'est l'accent de nature, ce sont les traits caractéristiques de la race; mais quel était le peintre de cour qui les donnât alors à ses portraits? La maison d'Autriche, cependant, ne pouvait manquer de se reconnaître dans le portrait de Dronais.

Mme Vigée-Lebrun a laissé, dans ses *Souvenirs*, un portrait de Marie-Antoinette qui est le plus ressemblant de tous ceux qu'elle ait faits; car, dans ses portraits peints, son enthousiasme pour la reine lui fait trop perdre de vue la réalité (1). Relisons ce portrait de la reine, nous y retrouverons la Dauphine : « Elle était grande, admirablement bien faite. Ses bras étaient superbes. Ses mains étaient petites, parfaites de formes, et ses pieds charmants. Elle était la femme de France qui marchait le mieux. Elle portait la tête fort élégamment avec une majesté qui faisait reconnaître la souveraine au milieu de toute sa cour, sans pourtant que cette majesté nuisît en rien à tout ce que son esprit avait de doux et de bienveillant : il est très difficile de donner une idée de tant de grâces et de tant de noblesse réunies. Ses traits n'étaient pas réguliers; elle tenait de sa famille cet ovale long et étroit qui lui est particulier. Elle n'avait point de grands yeux; leur couleur était presque

(1) On retrouve au musée de Versailles quatre des portraits de la reine par Mme Vigée-Lebrun. Le plus ancien remonte à 1779 et n'est pas signé. Roger l'a gravé sous la Restauration, en l'attribuant à Roslin, quoique Mme Vigée-Lebrun le mentionne dans ses *Souvenirs*. Il représente Marie-Antoinette tenant une rose à la main (n° 3892). Celui de 1787 est signé et représente la reine entourée de ses trois enfants, le Dauphin (mort en 1789), le duc de Normandie (Louis XVII), et Madame Royale (n° 4520). Celui qui représente Marie-Antoinette assise près d'une table est daté de 1788 (n° 2097). (Voir *Le Musée national de Versailles*, par MM. Pierre de Nolhac, conservateur du musée national de Versailles, et André Pératé, attaché à la conservation de ce musée.)

bleue; son regard était spirituel et doux, sa bouche pas trop grande, quoique les lèvres fussent un peu fortes. Mais ce qu'il y avait de plus remarquable dans son visage, c'était l'éclat de son teint: je n'en ai jamais vu d'aussi brillant; brillant est le mot, car sa peau était si transparente qu'elle ne prenait pas d'ombre... Sa tête, élevée sur un beau cou grec, lui donnait en marchant un air si imposant, si majestueux, que l'on croyait voir une déesse au milieu de ses nymphes. Je me permis de témoigner à Sa Majesté l'impression que j'avais reçue et combien l'élévation de sa tête ajoutait à la noblesse de son aspect. Elle me répondit d'un ton de plaisanterie : « Si je n'étais pas reine, « on dirait que j'ai l'air insolent, n'est-il pas vrai? » Le portrait de Drouais, on le voit, est incontestablement ressemblant. Pourquoi faut-il que ce peintre nous ait dérobé sous le fard l'éclat de cet incomparable teint?

Ce portrait provient de la collection Lenoir. Bachaumont, dans ses *Mémoires,* en parle à propos du Salon de 1773.

CXXXVI. — *Portrait de madame de Pompadour.* (Attribué à Drouais.)

H. 0m,81; L. 0m,65.

Poudrée, fardée, aimable et souriante, coiffée d'une fanchon de dentelle blanche jetée sur sa tête et attachée sous son menton par un ruban rose, Mme de Pompadour, de trois quarts à gauche et vue jusqu'à mi-jambes, est assise sur une chaise dorée recouverte de damas rouge, devant un métier à broder. Autant qu'on en peut juger sous le fard, la jeunesse est en train de l'abandonner. Elle semble à peu près du même âge que dans le pastel du musée du Louvre, mais n'a pas, comme dans ce pastel, l'esprit et la physionomie qu'a su rendre Latour. Sa robe, ouverte en carré sur sa poitrine, est gris perle, garnie de dentelles et de nœuds de soie rose. De sa main gauche elle saisit, par-dessous le canevas, la laine que lui passe sa main droite, qui tient l'aiguille. Au fond, à la droite de la figure, un pan de draperie rouge. On peut, sans invraisemblance, attribuer à Drouais cette peinture, qui est molle et d'assez médiocre qualité... Jeanne-Antoinette Poisson, marquise

de Pompadour, née en 1721, pourrait avoir environ quarante ans sur ce portrait, ce qui nous porterait vers l'année 1761. Drouais, depuis quatre ans déjà, était en possession des faveurs de la cour.

FRAGONARD (Jean-Honoré). — 1732 † 1806.

Fragonard naquit à Grasse en 1732. Il quitta la Provence à l'âge de dix-huit ans pour suivre sa famille à Paris, où l'appelait un procès qui la ruina. Placé comme clerc chez un notaire, on s'aperçut bien vite de ses antipathies pour le notariat et de ses rares dispositions pour le dessin. On le présenta à Boucher, qui l'adressa à Chardin. Au bout de six mois, ses progrès étaient tels, que Boucher le réclama comme élève. En 1752, à l'âge de vingt ans, il remporte le prix de Rome. Dès son arrivée en Italie, il se lie avec Hubert-Robert, et travaille côte à côte avec lui, copiant avec acharnement les maîtres; mais quels maîtres? Ceux du dix-septième, Pierre de Cortone, Barroche, Solimène, Tiepolo surtout; il semble ne rien voir, même du seizième siècle; quant au quinzième, il était complètement ignoré du dix-huitième. Fragonard était de son temps, on ne peut le lui reprocher. L'abbé de Saint-Non, Jean-Claude Richard, étant venu à Rome en 1759, devint l'ami de Fragonard et d'Hubert-Robert, et tous trois, les deux peintres et l'érudit, partirent ensemble pour Naples et pour la Sicile, où ils travaillèrent sans relâche pendant toute une année. Saint-Non, rentré en France, publia en 1763 son important ouvrage : *Voyage de Naples et de Sicile*, dans lequel il avait gravé à l'eau-forte les dessins des deux peintres. Après ce long séjour en Italie, Fragonard vint s'établir à Paris, et parut pour la première fois au Salon de 1765, avec le tableau de *Callirhoé*, grâce auquel il fut agréé à l'Académie le 30 mars de la même année (1). Ce titre d'agréé lui parut suffisant, il ne chercha pas à devenir académicien. Il exposa encore au Salon de 1767, et

(1) L'esquisse de ce tableau est au musée d'Angers.

ce fut tout. Il renonça également aux commandes officielles ; M. de Marigny, surintendant des Beaux-Arts, l'en avait dégoûté, et dès lors il ne travailla plus que pour les amateurs, parmi lesquels il comptait une nombreuse clientèle. Vers 1770, Fragonard fit un nouveau voyage en Italie en compagnie d'un fermier général de ses amis ; il en rapporta un grand nombre de peintures et de dessins, que le fermier général prétendit s'approprier ; d'où procès et condamnation du fermier général à restituer ou à payer trente mille livres... Fragonard ne respectait pas assez son art pour être un artiste au vrai sens du mot. Peignant avec une outrageuse facilité, il s'était fait une spécialité de ce qui est licencieux, et dans ce genre il avait singulièrement dépassé les audaces de Boucher. Il peignit en 1772, dans l'appartement de Mme du Barry, les *Amours des Bergers*. Il avait tout ce qu'il fallait pour plaire au monde de la galanterie. Aussi Mlle Guimard lui demanda-t-elle de decorer une des chambres de son hôtel ; mais le peintre et la danseuse se brouillèrent, et ce fut David qui peignit le plafond de cette chambre. Fragonard multipliait ses œuvres à l'infini et les vendait fort cher. Il avait un logement au Louvre, et s'y était fait disposer un atelier, dans lequel des effets de lumière soulignaient ce qu'il y avait de graveleux dans sa peinture... Fragonard a peint tous les genres, histoire, scènes d'intérieur, portraits, paysages, arabesques, et, pour ceux qui s'en tiennent à la superficie des choses, il a excellé dans tous. Il a résumé l'esprit, ou plutôt toutes les variétés d'esprit de son siècle. Après avoir vécu dans l'opulence, il mourut misérable le 22 août 1806.

CXXXVII. — *Quarante-deux petits portraits ovales des princes et princesses de la maison de Bourbon.*

H. 0m,18 ; L. 0m,13.

BRANCHE ROYALE :

1. Charles de Bourbon, duc de Vendôme.
2. Antoine de Bourbon, roi de Navarre.

XXXIII. — *Portrait de Diane de Poitiers.*

Sur bois. — H. 0m,27; L. 0m,19.

Issue d'une des plus anciennes maisons de France, celle de Poitiers et de Lusignan, fille de Jean de Poitiers, seigneur de Saint-Vallier, et de Jeanne de Batarnay (1), Diane naquit en 1499 et fut mariée, à l'âge de treize ans, à Louis de Brezé, seigneur de Maulevrier, gouverneur et sénéchal de Normandie, dont elle eut deux filles : Françoise, femme de Robert de la Marck, duc de Bouillon, et Louise, mariée à Claude de Lorraine, duc d'Aumale. Veuve en 1531 (2), elle devint, plus de dix années après, la favorite du dauphin Henri. Elle avait plus de quarante ans, et sa beauté était dans tout son plein. Elle se partagea dès lors la faveur de la cour avec la duchesse d'Étampes, qu'elle fit exiler après la mort de François Ier. Henri II, qui l'aimait passionnément, la fit duchesse de Valentinois, et, de 1547 à 1559, son pouvoir fut absolu; la reine elle-même dut plier devant elle. « Outre sa beauté, dit Brantôme, c'estoit une dame très habile et généreuse, et qui avoit le cœur grand et très noble... Et faut que le peuple de France prie que désormais ne vienne favorite de roy plus mauvaise que celle-là, ny malfaisante (3). » Après la mort de Henri II, Diane de Poitiers se retira dans son château d'Anet et fit sa paix avec la reine en lui abandonnant Chenonceaux. Elle mourut le 26 avril 1566, et fut enterrée au milieu du chœur de la chapelle du château d'Anet.

Dans le portrait du musée Condé, Diane de Poitiers est en buste et de trois quarts à gauche, sur un fond gris, en haut duquel on lit : *La duchesse de Valentinois.* Elle est en costume de veuve. L'escoffion noir, en forme de capuchon sur le haut de la tête, ne cache rien du front, non plus que des bandeaux ondés de cheveux blonds, presque roux, mais couvre les oreilles

(1) Jeanne de Batarnay était fille d'Agnès Sorel.
(2) Elle fit ériger à son époux l'admirable mausolée qui se voit dans la cathédrale de Rouen.
(3) Brantôme, t. III, p. 248.

et se prolonge par derrière en un long voile, qui tombe jusque sur le dos. Le visage, quoique fatigué, a conservé sa délicatesse; mais les yeux sont bridés, la bouche est à l'avenant des yeux, et les joues aussi manquent de fraîcheur. Par contre, les épaules et la gorge, que découvre la robe très ouverte sur la poitrine, sont triomphantes encore. Cette robe est en soie noire, et les manches en sont blanches. Un corsage de dessus, noir aussi, est bordé de perles; et des perles encore, arrangées en collier, s'enroulent au-dessous du cou. Voilà le costume de veuve, dans le relâchement où l'avait mis Diane de Poitiers elle-même. Catherine de Médicis, redevenue maîtresse après la mort de Henri II, ne l'entendit pas ainsi. Elle remit les choses au point, et prêcha d'exemple jusqu'à sa mort.

Collection Lenoir.

XXXIV. — *Portrait de Catherine de Médicis.*

Sur bois. — H. 0m,33; L. 0m,24.

Catherine de Médicis est une des figures les plus crayonnées du seizième siècle. Ses portraits peints, quoique moins répandus que ses portraits dessinés, sont en nombre aussi, surtout dans la dernière partie de sa vie. La galerie de Chantilly en compte deux, qui ne sont d'ailleurs que la répétition l'un de l'autre : leurs dimensions seules diffèrent. Le premier, moins grand que nature, est en buste et de trois quarts à gauche. La reine mère s'y montre dans un âge avancé et porte le deuil avec la même rigueur qu'aux premiers temps de son veuvage. Le chaperon de crêpe, qui s'avance en pointe au milieu du front, se relève sur les côtés en forme d'ailes, découvre les postiches roux arrangés sur les tempes en coques superposées, cache les oreilles et se prolonge en un long voile qui tombe jusque sur le dos et enveloppe les épaules par-dessus la robe, dont le noir, très rigoureux aussi, n'est rompu que par la note blanche de la ruche et du col plat rabattu. Dans ce lugubre encadrement, le visage prend des apparences de cire : la blancheur du front s'exagère; les yeux, d'un gros bleu, semblent

s'agrandir; le nez, quoique alourdi, n'a rien d'exagéré dans sa forme; le menton, soutenu par un double menton, paraît moins fuyant; la bouche, qui s'est agrandie, n'a rien perdu de sa fermeté, les plis en sont mobiles, susceptibles d'enjouement à l'occasion, capables à l'ordinaire de sévérité, souvent de duplicité. « Quand elle (Catherine de Médicis) appeloit quelqu'un *mon amy*, c'estoit qu'elle l'estimoit sot ou qu'elle estoit en colère. » Brantôme, si parfait courtisan, se trahit et la peint d'un mot. Catherine est une Médicis, et les caractères essentiels de la race s'accusent avec évidence dans son portrait. On ne peut, en regardant ce portrait, se défendre de songer à celui de Léon X. La fille de Laurent II, qui avait quelque chose du caractère et de l'esprit de ses plus illustres ancêtres, tenait de son grand-oncle le goût du faste et de la magnificence. Elle rappelle Léon X surtout par l'accentuation de la bouche, par les yeux un peu gros et à fleur de tête, par cette boursouflure malsaine que Raphaël a si noblement rendue dans le portrait fameux du palais Pitti. Que n'a-t-on, de Catherine de Médicis, le portrait décrit par Brantôme? On pourrait considérer la jeunesse de la reine comparativement à la vieillesse de la reine mère, et voir les déformations apportées par l'âge à l'œuvre première de la nature.

Ce portrait, au bas duquel il serait téméraire de mettre un nom de peintre, n'est lui-même qu'une répétition. Quel âge y peut avoir Catherine de Médicis? Soixante ans au moins, peut-être plus, ce qui nous placerait en 1580 et même au delà. Née à Florence, le 13 avril 1519, naturalisée Française par lettres données à Saint-Germain en Laye le 27 octobre 1523, elle était fille unique de Laurent de Médicis, duc d'Urbin, et de Madeleine de la Tour. Son mariage avec le dauphin François avait été traité à Marseille, le 27 octobre 1533, lors de l'entrevue du pape Clément VII avec François Ier. Le dauphin François étant mort en 1536, ce fut Monsieur d'Orléans, le futur roi Henri II, qu'elle épousa. Couronnée à Saint-Denis le 10 juin 1549, elle fit son entrée solennelle à Paris le 18 du même mois, et fut trois fois régente du royaume : la première en 1552, pendant le voyage du roi Henri II en Lorraine; la seconde, pendant la minorité du roi Charles IX : la troisième,

d'après la volonté de Charles IX, en attendant le retour de Pologne en France du roi Henri III. C'était, dit Belleforest, une habile princesse, fine, rusée, attachée à l'astrologie et à la nécromancie. Après la mort de Henri II, dont elle avait eu dix enfants, elle s'efforça de conserver l'autorité souveraine, suscita de grands troubles dans l'État, et contribua à former la Ligue, en voulant ôter la couronne à la branche de Bourbon, qu'elle haïssait, pour la mettre sur la tête des enfants de Charles II, duc de Lorraine, son gendre. Elle mourut au château de Blois, peu après le massacre de Messieurs de Guise, le 5 janvier 1589.

Collection Lenoir.

XXXV. — *Portrait de Catherine de Médicis.*

Sur bois. — H. 0m,50; L. 0m,36.

Ce portrait, en grandeur naturelle, n'est qu'une reproduction agrandie, affadie et presque décolorée du précédent portrait. Ce n'est donc que la répétition d'une répétition.

Collection Lenoir.

XXXVI. — *Portrait de Gabrielle d'Estrées, au bain.*

Sur toile. — H. 1m,18; L. 1m,03.

Gabrielle d'Estrées est au bain, ou plutôt, sous prétexte de bain, montre son torse, qui émerge d'une baignoire cerclée comme une cuve, et se fait voir de face dans sa nudité triomphante... Sous le ciseau de Jean Goujon, Diane de Poitiers, quelque cinquante ans auparavant, avait encore mieux fait les choses... Une planche, garnie d'un drap blanc, forme tablette à l'extrémité de cette baignoire. Sur cette tablette, une coupe remplie de fruits est posée; des fleurs sont éparses à l'entour, et Gabrielle tient de sa main droite une de ces fleurs. Sa tête, comme son corps, est de face; ses cheveux, coiffés en *arcelets*, s'arrangent en arcs surélevés de chaque côté du front com-

plètement découvert, selon la mode en usage à la cour de France vers la fin du seizième siècle. Les traits sont conformes à ceux des portraits connus de Gabrielle d'Estrées, mais avec quelque chose d'inerte, et sans ce qu'il y a de doux et de tendre dans les images prises sur le vif d'après cette femme si véritablement femme et charmeuse. Les beaux yeux grands ouverts, couronnés d'arcades sourcilières d'une irréprochable forme, n'ont pas, dans leur tranquille limpidité, cette douceur de regard qui gagnait tous les cœurs. Le nez est busqué et quelque peu tombant, comme on le voit dans tous les portraits de Mlle d'Estrées. La bouche, malgré la pureté de ses lignes, est, ainsi que les yeux, dépourvue d'expression. Le cou, d'ailleurs, porte la tête avec élégance ; les bras sont beaux, les mains fines ; la poitrine a toute sa jeunesse encore et la gorge toute sa légèreté. Le fruit mûr garde l'apparence de la fleur, mais de cette fleur n'émane pas ici le parfum qui fait aimer. Gabrielle d'Estrées, dans ce portrait, a déjà donné deux fils au roi Henri, et on les voit l'un et l'autre dans ce tableau. L'aîné, César Monsieur, duc de Vendôme, âgé de trois à quatre ans, s'accroche de sa main gauche à la baignoire, et tend sa main droite vers les fruits déposés devant sa mère et s'en veut saisir. Le second, Alexandre de Vendôme, ligotté dans ses langes, est aux bras de sa nourrice, qu'il tette avec avidité. Tout au fond de la chambre, une haute cheminée flamboyante, devant laquelle une servante tient une bouillotte d'eau chaude. Sur le premier plan, deux grands rideaux rouges, largement relevés.

Que ce soit là le portrait de Gabrielle d'Estrées, il suffit, pour s'en convaincre, de le comparer aux portraits dessinés de la Bibliothèque nationale, portraits exquis, d'une suavité délicieuse, où le sourire de la bouche et des yeux est doux comme la tendresse même (1). Voilà la vraie Gabrielle d'Estrées, la meilleure des maîtresses d'un roi « qui en eut une quantité étrange », celle à qui Henri IV écrivait la veille d'une bataille : « Si je suis vaincu, vous me connaissez assez pour croire que je ne fuirai point ; mais ma

(1) Ces crayons admirables semblent être de la même main que le portrait si justement renommé de Marie Touchet.

dernière pensée sera à Dieu, et l'avant-dernière à vous. » Née vers 1571, elle était la cinquième des enfants d'Antoine d'Estrées, vicomte de Soissons, marquis de Cœuvre, grand maître de l'artillerie de France, et de Françoise Babou de la Bourdaisière. Henri IV l'ayant vue au château de Cœuvre, où le hasard l'avait conduit, s'éprit d'elle, et, pour la soustraire à la surveillance paternelle, la maria à Nicolas d'Amerval, seigneur de Liancourt. « Le roy, dit Sully, sut empêcher la consommation du mariage », qui fut cassé pour cause d'impuissance du mari, bien que ce mari ait eu quatorze enfants de sa première femme. Henri IV érigea pour Gabrielle d'Estrées le comté de Beaufort en duché-pairie. Il allait l'épouser, quand elle mourut subitement le 10 avril 1599. Elle avait été douce et bienfaisante, sans arrogance ni fierté. « C'est une merveille, dit d'Aubigné, que cette femme, dont l'extrême beauté ne tenait rien de lascif, ait pu vivre dans cette cour avec si peu d'ennemis. » Son deuil fut porté comme celui d'une princesse du sang (1)... Gabrielle d'Estrées avait donné au roi trois enfants : César Monsieur (2), Alexandre (3) et Catherine-Henriette (4). César et Alexandre figurent dans le tableau du musée Condé; César, né en 1594, y étant âgé de trois ans environ, ce tableau aurait été peint vers 1597. Gabrielle d'Estrées était alors âgée de vingt-six à vingt-sept ans. Une miniature charmante, que l'on trouve également au château de Chantilly (*Salon des Gemmes*), montre aussi Gabrielle entre ses deux fils. Cette miniature suffirait à elle seule pour démontrer que c'est bien réellement Gabrielle d'Estrées qui se trouve représentée dans le

(1) Le divorce de Henri IV avec Marguerite de France allait être prononcé. Sans avoir encore le titre de reine, Gabrielle d'Estrées jouissait déjà des honneurs attachés à ce titre, quand, éloignée momentanément de la cour pour les dévotions de la quinzaine de Pâques, elle mourut après avoir mangé une orange, empoisonnée dit-on.

(2) César, légitimé à l'âge d'un an, et fiancé, en 1598, à la fille unique du duc de Mercœur, la plus riche héritière du royaume de France, fut particulièrement aimé de Henri IV, qui lui donna le duché-pairie de Vendôme et lui fit prendre rang immédiatement après les princes du sang.

(3) Alexandre, dit le chevalier de Vendôme, fut grand prieur de France et général des galères de Malte.

(4) Catherine-Henriette fut mariée à Charles de Lorraine, duc d'Elbeuf. Gabrielle d'Estrées, quand elle mourut, était enceinte d'un quatrième enfant.

tableau qui vient d'être décrit. L'identité du personnage est ici parfaitement établie.

Ce tableau se trouvait, au siècle dernier, dans la galerie du Palais-Royal. Il figure dans l'inventaire dressé après le décès du duc d'Orléans en 1785, et il y est ainsi mentionné : « 1687. Un tableau représentant Gabrielle d'Estrées au bain, par Primatice, prisé 24 livres (1). » C'est au Primatice qu'on donnait cette peinture au dix-huitième siècle, et c'est à lui aussi qu'on l'a attribuée durant tout le cours du dix-neuvième. C'est sous ce nom qu'il était, récemment encore, catalogué dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale. Il n'y avait, cependant, qu'à regarder cette peinture pour n'y rien retrouver du chef de l'école de Fontainebleau, et, en dehors de toute connaissance en matière d'art, les dates, si on avait pris la peine de les consulter, auraient suffi pour écarter une pareille attribution, l'identité du personnage étant, d'ailleurs, parfaitement établie. Quand Gabrielle d'Estrées naquit en 1571 ou 1572, Primatice, qui mourut en 1570, n'existait plus depuis un an ou deux déjà. Cette peinture ne se rattache à l'école de Fontainebleau que par des affinités presque lointaines déjà. Elle a, dans sa crudité, quelque chose de gauche. Les chairs sont d'une couleur froide, et l'effet de la figure coupée à mi-corps est loin d'être heureux. Voilà ce qu'était devenue la peinture française sous l'influence des Italiens dégénérés auxquels on avait confié les destinées de notre école. On peut nommer ici soit Antoine Caron, soit Quesnel, ou tout autre encore dont on ne connaît guère que les noms.

PETITS PORTRAITS ÉQUESTRES

Ces portraits sont au nombre de sept dans la galerie de Chantilly. Ils embrassent à eux tous un espace presque séculaire, puisqu'ils nous con-

(1) Cet inventaire est conservé dans les Archives de Chantilly.

duisent de François Ier à Henri IV, c'est-à-dire du commencement du seizième siècle à celui du dix-septième. Entre eux, d'ailleurs, il n'y a de semblable que les dimensions, presque réduites à celles de la miniature. Les uns sont peints à l'eau, les autres à l'huile, et de l'un à l'autre l'art diffère plus encore que le procédé. Il en est d'excellents, et il en est de moins bons. Tous ont sans doute fait partie d'une même suite, et tous ne sont pas, cependant, d'une même main. Depuis Antoine Caron jusqu'à Thomas de Leu et Léonard Gaultier, bien des peintres peuvent être nommés devant ces délicates peintures, et il n'y a de sérieuses probabilités pour aucun d'eux. Force nous est encore, devant ces portraits, de nous contenter du plaisir des yeux.

XXXVII. — *Portrait équestre de François Ier.*

Peinture à l'eau sur vélin. — H. 0m,270; L. 0m,205

Le roi François Ier, tout de blanc habillé, ganté de fauve et coiffé d'une toque noire garnie d'une plume blanche, tient de la main gauche les rênes de son cheval, et porte dans la droite une masse d'armes. Il s'avance, de gauche à droite, au pas relevé d'un balzan fièrement empanaché de plumes blanches, et superbement harnaché, caparaçonné et fleurdelisé d'or et de rouge. Le cheval, qui *boit dans son blanc,* est de profil à droite; tandis que le cavalier, tourné vers le spectateur, est de face. Fond de paysage... Une charmante peinture, presque semblable à celle-ci, se voit au musée du Louvre. Elle a appartenu à Roger de Gaignières et se trouvait dans la collection Sauvageot.

XXXVIII. — *Portrait équestre de François, dauphin.*

Peinture à l'eau sur vélin. — H. 0m,270; L. 0m,205.

Le dauphin François, fils aîné de François Ier, dont Corneille de Lyon nous a donné déjà un si intéressant portrait (1), s'avance ici, de droite à gauche, monté sur un cheval café au lait, couvert d'un large tapis de selle semé de fleurs de lis d'or. Cheval et cavalier sont de profil à gauche. Le dauphin tient ses rênes de la main gauche, et porte de la droite une longue

(1) Voir page 15 du présent volume.

cravache rigide et droite, qu'on pourrait prendre pour une épée nue, si cette épée, dans son fourreau, n'était pendante au côté gauche du prince. Coiffure : toquet de velours noir, orné d'une plume blanche, qui tombe de côté sur l'oreille gauche. Costume : pourpoint et manteau noirs, bordés de rayures d'or; manches blanches, coupées de crevés d'or; rhingraves et souliers de même; chausses blanches; gants fauves. Fond de paysage montueux; un arbre sur le premier plan à droite.

XXXIX. — *Portrait équestre de Henri II.*

Peinture à l'eau sur vélin. — H. 0m,270; L. 0m,205.

Le roi Henri II, le visage tourné de trois quarts à droite, est coiffé d'un toquet noir piqué d'or et garni d'une petite plume blanche, à peine visible, sur le côté droit de la tête. Sur son pourpoint noir, pourvu d'une courte cotte et agrémenté de rayures d'or, est jeté un collet noir aussi et bordé des mêmes rayures d'or; les chausses sont blanches, les rhingraves à braguette blanches et or, ainsi que les souliers. Les mains ne sont pas gantées; la gauche tient les rênes et la droite une longue cravache. La robe du cheval, tout entière du même ton, a l'aspect du bronze. Une large couverture de selle en velours noir, brodée de fleurs de lis d'or, descend comme un tapis royal sur les flancs de la bête. Noires et or aussi sont les rênes, ainsi que le caparaçon de parade, sorte de filet dont les méandres harmonieux garnissent le poitrail et la croupe, et dans les entrelacs duquel on distingue les D enlacés, que Henri II, pour l'amour de Diane de Poitiers, avait adoptés comme devise. Fond de paysage.

XL. — *Portrait équestre de Charles IX.*

Peinture à l'huile. — H. 0m,270; L. 0m,205.

Charles IX, très jeune et fort élégant, ne marche plus au pas relevé de son cheval, comme faisaient François Ier, François dauphin et Henri II, dans les trois précédents portraits équestres; il chevauche au galop, en ramenant son cheval de sa main gauche, et en le touchant au flanc de la cravache, qu'il

tient de sa main droite. Sa tête, coiffée de la toque de velours noir à plume blanche, est de trois quarts à gauche. Son pourpoint est noir, ainsi que son manteau garni de lisérés d'or; ses manches sont blanches et rayées d'or aussi; ses rhingraves sont noires et coupées de larges crevés blancs; ses chausses sont blanches, et ses souliers noirs sont brodés d'or; ses gants sont de couleur fauve; une fraise blanche entoure son cou; son épée pend à son côté; une chaîne de joaillerie tombe sur sa poitrine. Son cheval est blanc; le tapis de selle est rouge et or; rouge et or également sont les rênes et le harnachement. Fond de campagne, avec fabriques en partie cachées dans les plis de terrain, adossés aux collines qui ferment l'horizon.

XLI. — *Portrait équestre de Henri III.*

Peinture à l'eau sur vélin. — H. 0m,270; L. 0m,205.

Sur un fond de muraille en partie démantelée, Henri III s'avance, de gauche à droite, au pas relevé d'un cheval blanc d'une remarquable souplesse de formes. Un tapis rouge, fleurdelisé d'or, est étendu sous la selle, et le harnachement est aussi rouge et or. La tête du roi, de trois quarts à droite, repose sur une fraise garnie d'une fine dentelle. Les traits, nettement accusés, sont fins et spirituels. La haute toque, bordée d'un collier de pierreries, est empanachée de plumes blanches et bleues, posées par devant. Le pourpoint marron est quadrillé d'argent et pourvu d'une cotte brodée d'or; les manches sont vertes et rayées d'or; le manteau noir est rehaussé d'une large garniture d'argent; les chausses sont d'un vert clair, les souliers blancs et les gants marron. Les mains sont ramenées l'une sur l'autre, la gauche tenant les rênes et la droite la cravache. Henri III, très jeune encore dans ce charmant petit portrait, en est sans doute au début de son règne. Désacclimaté momentanément de la France, il semble avoir gardé de ses grandeurs polonaises le goût des choses voyantes et quelque chose d'étrange dans son accoutrement. Ce bariolage de couleurs, ces disparates de tons, cette accumulation d'or et d'argent, ne détonnent-ils pas avec le pur goût français du temps des Valois, où le calme était inséparable de la

beauté?... Quoi qu'il en soit, il y a quelque chose d'exquis dans ce petit portrait.

XLII. — *Portrait équestre du duc d'Alençon.*

Peinture à l'huile. — H. 0m,270; L. 0m,205.

Le jeune duc, presque encore enfant, s'avance de droite à gauche, à travers la campagne, au pas relevé de son cheval, qu'il conduit avec aisance. Ses mains sont gantées de peau de daim; la gauche tient les rênes et la droite la cravache, appuyée au cou de la bête. La tête du prince, de trois quarts à gauche, est coiffée de la toque noire à plume blanche. Le corps, dans ses formes juvéniles, a de l'élégance. Il est tout de rouge habillé : pourpoint rouge, très échancré sur la poitrine et faisant place à la chemisette blanche, garnie de la collerette ruchée; manteau rouge, doublé d'hermine; rhingraves rouges, coupées de crevés blancs; chausses et souliers rouges. A tous ces rouges, la robe du cheval est fort ingénieusement assortie : d'un marron très chaud sur les joues, sur le cou et sur le dos, et d'un blanc nuancé de bistre sur le devant de la tête, sur le poitrail, sur les cuisses et sur les jambes. La crinière et la queue sont noires. L'animal, d'ailleurs, est somptueusement habillé par la longue couverture de selle en velours rouge, encadrée d'or, par les rênes rouges aussi et par le caparaçon également rouge, dans les entrelacs duquel on distingue l'F et l'A (François, Alençon). Ce portrait, sans caractère bien déterminé dans la physionomie, est d'un éclat de couleurs et d'une harmonie de tons fort bien trouvés.

XLIII. — *Portrait équestre de Henri IV.*

Peinture à l'eau sur vélin. — H. 0m,270; L. 0m,205.

De même que les Valois, ses prédécesseurs, le chef de la dynastie des Bourbons s'avance, en tenue de parade et au pas relevé de son cheval, au milieu de ce beau pays de France, dont il est roi. Tourné vers le spectateur, il se montre à lui de trois quarts à gauche. Depuis Henri III, les modes ont quelque peu changé. La coiffure surtout diffère. Le chapeau noir, haut de

forme et à rebords plats, a pris la place de la toque des Valois; un collier d'or l'entoure en guise de galon, et des plumes blanches sont symétriquement arrangées de chaque côté. La fraise subsiste autour du cou. Le pourpoint blanc est à ramages d'or; le manteau noir, à revers blanc brodé d'or, est jeté sur l'épaule gauche, et sur ce manteau brille le Saint-Esprit; les rhingraves noires sont rayées et brodées d'or aussi, les chausses et les souliers sont blancs. De sa main gauche gantée de daim, le roi Henri tient les rênes; sa main droite est fièrement posée sur la hanche. L'épée pend presque horizontalement au côté gauche. Quant au cheval, il est de couleur indécise et comme pommelé de jaune. Une large couverture de selle, encadrée de broderies d'or et couverte de fleurs de lis d'or, le couvre presque tout entier. Le harnachement noir et or diffère peu de ce qu'il était jadis.

Au moment de quitter la France du seizième siècle au musée Condé, les *Petits cavaliers,* qui viennent de défiler comme à une parade, ne donnent-ils pas une dernière vision de cette époque troublante autant que troublée? Ces chatoyants et minuscules portraits équestres ne représentent-ils pas la Renaissance française, avec ce qu'elle eut de plus recherché dans ses élégances et de plus raffiné dans ses goûts? Les Valois, si brillants par le dehors, n'ont-ils pas payé, à force de goût, la rançon de leur dépravation? Ce qu'ils ont coûté politiquement et moralement à la France n'est-il pas presque oublié? L'art qu'ils lui ont laissé ne sera-t-il pas toujours admiré?... Après eux, Henri IV, au point de vue politique, est comme une rédemption. Il fait ici le pont entre les dernières années du seizième siècle et les premières années du dix-septième, tenant à l'un encore par certains raffinements et appartenant à l'autre déjà par un esprit nouveau.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

De même que la fin du seizième siècle, le commencement du dix-septième est rempli d'incertitudes au sujet de nos peintres. Parmi les contemporains les plus illustres de Henri IV et de Louis XIII, plusieurs ont leurs portraits authentiquement reconnus au musée Condé, et sur ces portraits on ne saurait, au point de vue du peintre, mettre avec certitude aucun nom. On peut citer, devant eux, Michel Lasne, Antoine Masson, etc., mais sans la moindre assurance. Sur l'un d'eux, cependant, les anciens inventaires de Chantilly ont inscrit le nom de François Quesnel ; mais les œuvres de cet artiste sont d'un contrôle extrêmement difficile. Le musée du Louvre ne contient aucune œuvre de ce peintre ; le musée de Versailles, pas davantage, et les collections étrangères ne sont pas faites non plus pour nous renseigner. Si donc on n'a pas de quoi confirmer cette attribution, tout moyen d'infirmation manque également pour la contredire. Tout en la maintenant, c'est d'un point d'interrogation que nous la faisons suivre.

QUESNEL (François). — 1544 † 1619

Les Quesnel sont, sous les deux premiers rois de la race des Bourbons, ce qu'avaient été les Janet sous les Valois. Ils forment une dynastie de peintres qui fit parler d'elle depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, de Pierre Quesnel,

qui suivit Marie de Lorraine en Écosse en 1538, à Augustin Quesnel, qui signa l'acte de jonction des maîtres-peintres et des académiciens le 5 août 1661. Le plus illustre de cette interminable famille fut François Quesnel, qui ne contribua pas peu à la multiplication de sa race. Il naquit à Holy-Road en 1544, vint en France sous le règne de Henri II, épousa vers 1574 Charlotte Richardeau, dont il eut trois fils et une fille, devint veuf au mois de décembre 1585, et se remaria le 11 mai 1586 à Marguerite Le Masson, qui lui donna dix autres enfants, huit fils et deux filles. François Quesnel dut subir l'influence de Corneille de Lyon et de François Clouet. On ne le compte pas, cependant, parmi leurs imitateurs. Tout en tenant encore par de fortes attaches au seizième siècle, il appartient déjà au dix-septième. Il fut le peintre de Henri III, et plus encore celui de Henri IV et de Louis XIII. Ce fut lui qui peignit le tableau de l'entrée à Paris de Marie de Médicis en 1600 et celui du sacre de Louis XIII à Reims en 1610 (1). Il mourut en 1619, à l'âge de soixante-quinze ans. C'est à lui sans doute que l'avocat-poète Louis d'Orléans adressa le sonnet reproduit par Nicolas Houel dans l'épître dédicatoire à la reine Catherine de Médicis. Les Quesnel eurent donc leur illustration. Jal est le premier qui ait mis un peu d'ordre dans leur généalogie. Jusqu'à lui, on s'en tenait au quatrain de l'abbé de Marolles dans son *Livre des peintres et graveurs* et aux quelques lignes écrites par le père Le Long dans la *Bibliothèque historique*.

XLIV. — *Portrait de Sully.* (Attribué à François Quesnel.)

Sur bois. — H. 0m,42; L. 0m,57.

Ce portrait, coupé à mi-corps et à mi-bras, de trois quarts à droite sur fond perdu noir, représente Sully dans un âge avancé de sa vie. Le crâne est chauve; quelques rares cheveux blancs, coupés court, restent seuls au-dessus des tempes; mais le temps n'a guère mordu sur la physionomie, qui

(1) Thomas de Leu a gravé ce dernier tableau

conserve, avec enjouement, sa vivacité d'expression. Le front, sans trop de rides, présente un beau développement. Les yeux sont brillants d'intelligence et de vivacité. Le nez a gardé la délicatesse de sa forme. La bouche, spirituelle et finement railleuse, est surmontée d'une moustache en broussailles relevée en crocs. Le bas du visage se perd dans la longue barbe blanche, qui descend jusque sur le cou. L'oreille est petite. Les joues, plutôt maigres que grasses, ont de la fraîcheur encore et respirent la santé. Pour costume : un simple justaucorps noir, sur lequel est rabattu un grand col de linge blanc sans la moindre broderie. En haut du tableau, à gauche : M. DE SVILLY. Cette inscription paraît bien être contemporaine de la peinture. Que ce soit là le portrait de Sully, cela n'est pas douteux ; les gravures du temps, qui semblent faites d'après cette peinture, en font foi. S'il est de François Quesnel, il est antérieur à 1619, date de la mort du peintre. En 1619, Sully avait soixante ans. Ce serait donc entre cinquante-cinq et soixante ans qu'il se serait ainsi fait peindre.

Maximilien de Béthune, premier du nom, duc de Sully (le grand Sully), pair, grand maître de l'artillerie, maréchal de France, prince souverain d'Enrichemont et de Boisbelle, marquis de Rosny, etc., naquit à Rosny, dans la Beauce, en 1559 ou 1560, et fut attaché, dès l'âge de douze ans, à Henri de Bourbon, roi de Navarre d'abord et roi de France ensuite, qu'il accompagna dans toutes ses guerres et dont il devint l'ami. Il fut, comme il l'a dit lui-même, « conseiller du roi en tous ses conseils ». De 1587 à 1592, il se signala aux batailles de Coutras, d'Arques et d'Ivry, aux sièges de Paris, de Noyon, de Rouen, de Laon, etc. Calviniste austère, ce fut lui qui décida Henri IV à abjurer le protestantisme ; homme d'État par excellence, la raison d'État, devant sa conscience, avait eu raison des scrupules religieux. Il fut fait grand voyer de France en 1597, surintendant des finances en 1598, et, de vaillant capitaine qu'il avait été jusque-là, le voilà passé maître en administration. Avec les trente-cinq millions de revenu de la couronne, il paye en dix ans deux cents millions de dettes, et constitue à la Bastille un trésor royal, qui ne comptait pas moins de trente millions d'argent comptant à la mort de Henri IV. En

1601, la charge du grand maître de l'artillerie est érigée pour lui en office de la couronne ; en 1602, il reçoit le gouvernement de la Bastille et la surintendance des fortifications. Henri IV l'envoie comme ambassadeur à Londres et lui donne, à son retour, le gouvernement du Poitou. La terre de Sully-sur-Loire est érigée en duché-pairie en 1606. Dès lors il s'appelle le duc de Sully ; jusque-là il n'avait porté que le nom de Rosny. Richelieu le fit maréchal en 1634, en échange de la charge de grand maître de l'artillerie, qu'il lui redemanda. Il vécut dans la retraite après la mort du roi Henri, et mourut dans son château de Villebon au pays chartrain, le 21 décembre 1641, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

XLV. — *Portrait de Philippe de Béthune.* (Attribué à François Quesnel.)

Sur bois. — H. 0m,55; L. 0m,44.

Le portrait de Philippe de Béthune, comme celui de son frère aîné Sully, est en buste et de trois quarts à droite, sur fond perdu noir. Le personnage est vieux, et la vie ne l'a point épargné. Ses traits se sont épaissis, presque déformés. Le crâne est complètement dénudé. Les yeux, d'où toute flamme semble éteinte, sont bridés de rides. Le nez tombe lourdement sur la bouche rentrante et maussade, et, sur cette bouche, la moustache grise se hérisse sans la moindre crânerie. Le menton porte barbiche presque blanche, et les joues empâtées sont garnies d'un collier de barbe coupée court. Une large fraise tuyautée, à la mode du commencement du règne de Louis XIII, entoure le cou, et sur le pourpoint noir est passé le cordon bleu du Saint-Esprit. Ce portrait, comme peinture, n'est pas sans analogie avec le portrait de Sully; mais, s'il est de François Quesnel, le cordon bleu aura été ajouté après coup, car Philippe de Béthune ne reçut l'ordre du Saint-Esprit qu'en décembre 1619, quelques mois après la mort du peintre. Là encore, d'ailleurs, les gravures du temps garantissent l'authenticité du personnage représenté.

Philippe de Béthune, fils puîné de François de Béthune, baron de Rosny,

et de Charlotte Dauvet, fut baron, puis comte de Selles en Berry et de Charost, chevalier des ordres du roi, etc. Né en 1561, il fut gentilhomme de la chambre sous Henri III, et se rangea près de Henri IV, qu'il servit avec intelligence et fidélité. C'est comme diplomate surtout qu'il se fit un nom : ambassadeur en Écosse en 1599, à Rome en 1601, près des ducs de Savoie et de Mantoue en 1616, près de l'Empereur et des princes allemands en 1619, près du pape Urbain VIII en 1644. Il mourut en 1649, à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

ÉCOLE FRANÇAISE

DE LA PREMIÈRE PARTIE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

XLVI. — *Portrait de Louise-Marguerite de Lorraine, princesse de Conti.*

Sur bois. — H. 0m,57; L. 0m,47.

Sur un fond perdu presque noir, la princesse de Conti, somptueusement parée, est en buste et de trois quarts à droite, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté. Ses traits ont de la finesse, et sa physionomie a du charme. Les joues sont pleines sans trop d'embonpoint; les yeux sont beaux et doux, le gauche est un peu plus grand que le droit; le teint est clair, le front haut, la bouche aimable, le nez moyen. Sur la fine petite tête, les cheveux blond cendré semblent une toison d'or pâle. Un diadème gemmé les couronne; de grosses poires de perles en rehaussent les fleurons fleurdelisés; dans la parure comme dans la couronne foisonnent les perles et les pierres précieuses. Aux oreilles pendent de grosses perles en poires, tandis qu'autour du cou s'enroule un collier de perles rondes d'un calibre uniforme et d'un orient merveilleux. Sur la robe de drap d'argent, constellée de gemmes et ouverte en carré sur la poitrine, des perles non moins pures forment à la gorge un encadrement dont la blancheur nacrée se fond avec le rose tendre de la chair. Des épaules, enfin, monte, semblable à des ailes, une haute collerette en guipure de Venise, qui s'épa-

nouit en méandres aériens de chaque côté de la tête... Sur la plinthe qui coupe la figure, on lit : LOVISE . MARGVERITE . DE . LORRAINE . PRIN . DE . CONTI.

Nous sommes en présence d'une œuvre qui n'est pas de premier ordre. La couleur, malgré ses belles lumières, n'est pas exempte d'une certaine crudité : le dessin a de la sécheresse ; le modelé est faible, et la forme ne se fait pas suffisamment sentir. Cependant, la séduction de cette peinture est incontestable. La grâce du modèle a triomphé de l'insuffisance du peintre. Ce portrait vient de Gaignières et porte, en son revers, le cachet de Torcy ; il nous conduit à la fin du règne de Henri IV ou vers les premières années de la régence de Marie de Médicis... Louise-Marguerite de Lorraine, fille de Henri de Lorraine, duc de Guise, et de Marguerite de Bourbon-Vendôme, avait alors environ vingt-cinq ans. Elle était née vers 1585, et avait été mariée, en 1605, à François de Bourbon, prince de Conti. Elle mourut le 30 avril 1631, âgée d'environ quarante-six ans.

XLVII. — *Portrait de François de l'Aubépine, marquis d'Hauterive.*

Sur toile. — H. 0m,50; L. 0m,43.

Ce portrait, de trois quarts à droite sur fond verdâtre, est coupé au milieu de la poitrine et en haut des bras. Le personnage a encore les apparences de la jeunesse et appartient, par son costume, au règne de Louis XIII. Ses cheveux noirs, très abondamment fournis, surchargent le front, cachent les oreilles et descendent lourdement jusqu'au bas des joues. Son front est large. Ses yeux, calmes et volontaires, regardent de côté vers la gauche. Son nez est bien fait. Sa bouche est moyenne et marque la même fermeté que les yeux; la lèvre supérieure porte moustache en croc, et la lèvre inférieure barbiche en pointe qui couvre le menton. Les joues sont en santé, mais sans embonpoint. Le pourpoint de buffle jaune est passé sur un justaucorps dont on ne voit que le haut des manches, qui sont blanches et lamées d'or. Sur ce pourpoint, est passé un large hausse-col clouté d'or, en partie recouvert par une épaisse colle-

rette blanche finement plissée. Cette peinture est d'une excellente couleur et d'une exécution pleine de franchise. On lit au revers de la toile : FRANCOIS DE L'AVBEPINE SIEVR DE HAVTERIVE COLLONEL. ÆT. 39. 1628.

L'âge et le costume répondent parfaitement à cette indication. François de l'Aubépine, marquis d'Hauterive, de Châteauneuf, etc., né en 1589, avait trente-neuf ans en 1628; et l'habit de colonel était ainsi porté vers la moitié du règne de Louis XIII. Après avoir été compris dans la disgrâce de son frère et avoir failli être arrêté avec lui en 1633, François de l'Aubépine s'était réfugié en Hollande, où il avait été général de l'infanterie française et gouverneur de Bréda. Deux ans avant son émigration, le 17 mars 1631, il avait épousé Éléonore de Volvire, fille et unique héritière de Philippe de Volvire, marquis de Ruffec, et d'Aimerie de Rochechouart-Mortemart, dont il eut quatre enfants, deux fils et deux filles. L'aînée des deux filles, Charlotte, mariée le 12 octobre 1672 à Claude de Rouvroy, duc de Saint-Simon, pair de France et chevalier des ordres du roi, fut la mère de l'auteur des *Mémoires*. « Ma mère, écrit Saint-Simon (1), étoit l'Aubespine, fille du marquis d'Hauterive, lieutenant général des armées du roi et des états généraux des Provinces-Unies, et colonel général des troupes françoises à leur service. La catastrophe du garde des sceaux de Châteauneuf, son frère aîné, mis au château d'Angoulême, lui avoit couté l'Ordre, auquel il étoit nommé pour la Pentecôte suivante de 1633, et le bâton de maréchal de France, qui lui étoit promis. M. de Charost, devant qui le cardinal de Richelieu donna l'ordre d'arrêter les deux frères, qui avoit porté le mousquet en Hollande sous mon grand-père, comme presque toute la jeune noblesse de ce temps-là, et qui l'appelloit toujours son colonel, se déroba et vint l'avertir comme il jouoit avec les filles d'honneur de la reine. Mon grand-père ne fit aucun semblant de rien, mais un moment après, feignant un besoin pressant, il demanda permission de sortir pour un instant, alla prendre le meilleur cheval de son écurie et se sauva en Hollande. Il étoit dans la plus intime confidence du

(1) *Mémoires de Saint-Simon*, t. I, p. 212. Édition de M. A. de Boislille

prince d'Orange, qui lui donna le gouvernement de Bréda. Il avoit épousé l'héritière de Ruffec, de la branche aînée de la maison de Volvire, dont la mère étoit sœur du père du premier duc de Mortemart; elle étoit fort riche. Mon grand-père passa une grande partie de sa vie en Hollande, et mourut à Paris en 1670 (le 27 mars) (1). »

XLVIII. — *Portrait de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt et d'Armagnac, surnommé « Cadet la Perle ».*

Sur toile. — H. 0m,72; L. 0m,64.

Ce portrait, en buste et de trois quarts à droite, se détache sur fond perdu brun. La tête est coiffée d'une perruque châtain clair de moyenne longueur, dont les mèches sont rabattues sur le front et dont les ailes massives tombent jusque sur les épaules. C'est ainsi qu'on se coiffait pendant la minorité de Louis XIV, aux approches de la Fronde. Sous cette perruque disparaissent les oreilles, ainsi que la fameuse perle qui valut à d'Harcourt son surnom de *Cadet la Perle*. Les traits réguliers témoignent d'un caractère énergique et d'un esprit médiocre. Les yeux, qui regardent à gauche, en sens inverse du mouvement de la tête, sont beaux, sans que la moindre flamme en vienne rehausser l'éclat, et la bouche est comme sentiment à l'avenant des yeux. Le nez est d'une forme régulière, et les joues, fortement charpentées, n'ont pas encore l'embonpoint qu'elles prendront bientôt. Sur la lèvre supérieure, une forte moustache rabrouée en brosse; sous la lèvre inférieure, une barbiche taillée en pinceau. La physionomie dénonce un brave soldat et marque un esprit court (2). Comme vêtement : un pourpoint taillé en lanières jaunes et brunes, brodées d'or et coupées de crevés blancs verticaux; par-dessus ce pourpoint, un col blanc rabattu, garni de

(1) On a voulu mettre au bas de ce portrait le nom de Roger de Bellegarde, grand écuyer de France, qui aurait eu environ soixante ans en 1628, et qui ne saurait être l'homme jeune encore ici représenté. L'inscription mise au revers de la toile doit être regardée comme bonne.

(2) *Histoire des princes de Condé pendant les seizième et dix-septième siècles*, t. V, p. 346.

dentelles et attaché par un cordon à glands; des nœuds de soie noire attachés aux épaules; le cordon de Saint-Michel en écharpe et celui du Saint-Esprit en sautoir.

Les portraits gravés de Henri de Lorraine sont nombreux. Celui d'Edelinck est le plus remarquable, et celui d'Antoine Masson est le plus connu. Ces portraits gravés, sans confirmer absolument notre portrait peint, ne l'infirment pas non plus de façon formelle. Le comte d'Harcourt serait ici dans la force de l'âge, vers sa quarantième année. Comme il naquit le 20 mars 1601, cette peinture aurait été exécutée de 1640 à 1645. Harcourt, second fils de Charles de Lorraine, premier du nom, duc d'Elbeuf, et de Marguerite Chabot, fut comte d'Harcourt, d'Armagnac et de Brionne, vicomte de Marsan, chevalier des ordres du roi, etc. Il fit ses premières armes à la bataille de Prague en 1620, combattit les huguenots et se signala aux sièges de Saint-Jean d'Angely, de Montauban, de l'île de Ré et de la Rochelle, se battit avec vaillance à l'attaque du Pas de Suse (1629), reprit sur les Espagnols les îles de Lérins en 1637, défit le prince de Savoie devant Guiers, secourut Casal et prit Turin en 1640, reçut le gouvernement de la Guyenne en 1642, fut honoré de l'épée de grand écuyer de France en 1643, passa en Catalogne où il se fit battre devant Lérida en compagnie de Lamothe-Houdancourt, en 1646, fut envoyé en Flandre, où il prit les villes de Condé et de Maubeuge en 1649, se rangea du côté de la cour contre le prince de Condé pendant la Fronde, passa ensuite en Alsace dans le camp des rebelles, fit sa paix avec Mazarin, obtint le gouvernement de l'Anjou, et mourut d'apoplexie à l'abbaye de Royaumont, le 25 juillet 1666, à l'âge de soixante-six ans. Il avait pu manquer de clairvoyance; jamais le courage ne lui avait fait défaut. Quand Mazarin transféra Condé de Marcoussis au Havre, ce fut le comte d'Harcourt qu'il chargea de conduire le prisonnier. « Lorsque Condé apprit qu'une nouvelle pérégrination lui était imposée, quand il sut que sa captivité allait être encore resserrée, son emportement fut extrême; il n'en fallut pas moins partir, et la vapeur de sa bile s'exhala en brocards à l'adresse du comte d'Harcourt. L'escorte était d'abord fournie par les

chevau-légers et gendarmes du roi. Le trajet étant long, à travers un pays où les princes comptaient beaucoup d'amis, le comte d'Harcourt reçut l'ordre de protéger la marche avec huit cents chevaux. Pour un prince lorrain très enflé de sa naissance, pour un général d'armée justement fier de ses victoires, la mission n'était guère glorieuse. Dès que Condé reconnut le nouveau chef de son escorte, son visage s'éclaircit. Il pria les gardes placés à la portière de se reculer un peu, afin qu'il pût contempler à son aise le gros homme roulant sur sa selle, et il improvisa le couplet bien connu :

Cet homme gros et court,
Si fameux dans l'histoire,
Ce grand comte d'Harcourt,
Tout rayonnant de gloire,
Qui secourut Casal et qui reprit Turin,
Est maintenant recors de Jules Mazarin (1). »

Il faut dire que le portrait écrit par Condé ne ressemble ni à celui du peintre ni à ceux des graveurs.

XLIX. — *Portrait de Nicolas, sieur de Mollais*

Sur cuivre. — H. 0m,17; L. 0m,13.

Ce portrait est en buste, coupé au milieu de la poitrine et à mi-bras. La tête, de trois quarts à droite, est coiffée de cheveux plats, d'un brun presque noir, ramenés du sommet du crâne jusque sur le front et tombant en oreilles de chien de chaque côté des joues. Le front, élevé, est sillonné de rides. Les yeux, gris et clairs, sont intelligents, avec quelque chose d'un peu triste dans le regard. Le nez est d'une forme régulière. La bouche, spirituelle, un peu grande et comme désenchantée, complète parfaitement ce que disent les yeux; une légère moustache brune garnit la lèvre supérieure. Le menton porte une barbiche du même ton que la moustache. Les joues, complètement rasées, sont hautes en couleur et d'un embonpoint

(1) *Histoire des princes de Condé pendant les seizième et dix-septième siècles*, t. VI, p. 47 et 48.

moyen. On sent, dans ce visage, un homme qui pense. Pour vêtement : une robe noire tout unie, boutonnée par devant, et un rabat blanc par-dessus cette robe. Cet austère costume conviendrait également à un professeur, à un homme de loi et à un ecclésiastique; un de ces messieurs de Port-Royal s'en accommoderait aussi parfaitement. Quelle que soit la profession du personnage, sa physionomie est attachante... On trouve en haut de la peinture les trois lettres A. Q. P., et au-dessous la date de 1651. Les deux premières lettres A. Q. sont probablement les initiales du peintre, mais de quel peintre, nous ne le savons pas; la troisième lettre P. marque sans doute le commencement du mot PINXIT. Quant à la date de 1651, c'est assurément celle de la peinture. Au revers de ce portrait nous sont donnés l'âge et le nom du personnage :

ÆTATIS SVÆ 52.
MONSIEVR NICOLAS
SIEVR DE MOLLAIS.

Il y a là un nom et un titre; SIEVR DE MOLLAIS est la superfétation nobiliaire du vrai nom de MONSIEVR NICOLAS, qui, au-dessous de cette inscription, a fait dessiner son blason : *trois têtes juvéniles dans un écu*, entouré d'une couronne de laurier. Or, on trouve dans l'*Armorial général* de J.-B. Rietstap (t. II, p. 314) : *Nicolas, famille de Paris, d'azur à trois têtes d'enfants d'argent, à la bordure engrelée de gueules.* Il y a donc tout lieu de croire que le Sr de Mollais, dont nous avons ici le portrait, est le Nicolas de Paris, dont le blason est décrit par Rietstap. Agé de cinquante-deux ans en 1651, il était né en 1599.

Devant ces différentes peintures, que d'obscurité sur nos peintres! Pour se sentir sur un terrain ferme dans la voie du dix-septième siècle, il faut aller jusqu'à Poussin. Avec cet artiste vraiment maître, on est en présence d'un art nettement défini, d'apparence classique, mais de fond bien français, voisin de Port-Royal et très près de Corneille. Quand Poussin est dans son plein (vers 1640), Port-Royal et son œuvre sont dans tout leur éclat,

Corneille écrit les *Horaces, Cinna, Polyeucte*... Après le courant qui avait porté les peintres italiens vers la France durant le seizième siècle, un courant opposé portait vers l'Italie les peintres français du dix-septième. Qu'en advint-il? C'est ce que va nous dire le plus grand des artistes français de notre grand siècle. Jamais peintre ne s'est plus fidèlement et plus complètement reflété dans sa peinture. En lui, l'homme et les œuvres ne font qu'un, se tiennent par le caractère, par la dignité, par le style. On va des tableaux au portrait du Poussin sans changer d'impression. En regardant le portrait, on se souvient involontairement des tableaux, et réciproquement. Au moment où Poussin vint au monde, Henri IV entrait dans Paris (22 mars 1594). L'anarchie, de concert avec l'étranger, achevait de ruiner le pays. La Ligue avait fait main basse sur la moitié de la France, l'Espagne et la Savoie s'apprêtaient à prendre le reste. Henri IV, en montant sur le trône, était un roi sans royaume. Quelques années après, il avait fait de ce royaume le premier de l'Europe. La France, divisée naguère en deux peuples, catholiques et huguenots, n'en formait plus qu'un seul. L'ordre régnait partout et dans tout, l'unité nationale était fondée. Poussin allait créer, dans le domaine de l'art, quelque chose de semblable. Il allait prendre possession de l'Italie, qui naguère avait pris possession de la France, et produire une longue suite d'œuvres vivantes du génie de notre race, quoique inspirées de l'antiquité latine et de la Renaissance italienne. Le danger de ce grand exemple fut que nos peintres, le génie leur faisant défaut, redirent pendant trop longtemps trop de fois la même chose.

POUSSIN (Nicolas). — 1594 † 1665.

Nicolas Poussin naquit en juin 1594 au hameau de Villiers, dépendant de la paroisse des Andelys. Il voulut être peintre et le fut, malgré les innombrables obstacles qui se dressaient devant lui. Son maître fut Quantin Varin.

Les jours sombres de sa vie vont de 1612 à 1624, depuis son premier voyage à Paris jusqu'à son premier séjour à Rome. Sur ces douze années de labeur et de pauvreté qui mènent Poussin de dix-huit à trente ans, on ne recueille guère que des légendes. Son histoire écrite, ce sont ses lettres; son histoire parlée, ce sont ses œuvres. Malheureusement, ses premières lettres ne datent que de 1638, et aucune de ses œuvres n'est connue d'une façon certaine avant 1630. Jusque-là, on en est réduit aux informations vagues de Bellori et de Félibien.

Poussin arrive à Rome en 1624, et, se détournant de ce qui pouvait le perdre, il se réfugie dans la pureté divine du passé. Représentons-nous ce solitaire grave, recueilli, de tenue austère, au regard profond, semblable à un philosophe chrétien sorti de Port-Royal, dessinant toujours, en tête-à-tête perpétuel avec lui-même, sans amis, sans soutien, faisant tête à la pauvreté, heureux de vivre et de travailler sous ce ciel romain cher aux peintres et aux Muses, vivant avec bonheur au milieu des palais remplis de chefs-d'œuvre et parmi les ruines encombrées de souvenirs, en perpétuelle extase devant ces horizons grandioses qui se fondent avec tant de douceur dans l'infini des cieux, ne perdant jamais pied cependant, accordant à la poésie tous ses privilèges et réservant à la raison tous ses droits, épris de l'antiquité et de Raphaël plus encore, païen souvent par la forme, chrétien toujours par le fond, respectueux de toutes les traditions, plus respectueux encore de lui-même et de son indépendance absolue, dédaigneux pour les engouements de la foule, persévérant dans sa voie comme si le monde n'existait pas pour lui, et, par tant de constance, s'attirant enfin de précieuses sympathies. Vers 1639, après quinze ans d'efforts, il avait conquis parmi les artistes de la Péninsule une incontestable célébrité.

A la fin de l'année 1640, le roi Louis XIII, déjà lassé de Simon Vouet, fait venir à Paris Nicolas Poussin. Un carrosse alla prendre le peintre à Fontainebleau et le conduisit jusqu'à la maison disposée pour lui dans le jardin des Tuileries. Le lendemain, Poussin alla voir M. le Cardinal, qui l'embrassa, et de là fut à Saint-Germain, où le roi lui fit le grand honneur de le recevoir

à la porte de sa chambre. « Vouet sera bien attrapé », dit Louis XIII. Le mot atteignit Simon Vouet en pleine poitrine et fit balle. La meute des partisans du peintre qu'on menaçait de détrôner se rua contre Poussin et lui prépara une existence intolérable. Les premières hostilités furent ouvertes contre le tableau du *Miracle de saint François Xavier,* que le Poussin venait de peindre pour l'église des Jésuites, tableau dans lequel le peintre, en sortant de son habituelle mesure, s'était à la vérité refroidi (1). La guerre éclata ensuite à propos de la galerie du Louvre. Poussin avait été chargé par le roi de la décoration de cette galerie. Pour un travail dont il devait avoir seul la responsabilité, il réclamait une pleine indépendance. Comme on la lui marchandait, il demanda un congé, partit pour Rome en septembre 1642, sous prétexte d'y aller chercher sa femme, et, sans cesser d'être Français, il redevint Romain pour le reste de sa vie. Il devait travailler à Rome sans relâche durant vingt-trois ans encore, et, après y avoir vécu en sage, y mourir en chrétien, le 14 décembre 1665, à l'âge de soixante-douze ans, laissant à des parents pauvres la modique somme de dix mille écus péniblement épargnée... La hauteur de son caractère et l'austérité de sa vie se reflètent d'un bout à l'autre de son œuvre. On en peut juger par les neuf tableaux qui le représentent d'une si noble façon dans la galerie de Chantilly.

L. — *L'Enfance de Bacchus.*

Sur toile. — H. 1m,35; L. 1m,68.

Bacchus, fils de Jupiter et de Sémélé, fut recueilli par Ino, au moment où Sémélé mourait dans les flammes allumées par Jupiter lui-même. Ino éleva Bacchus avec le secours des Hyades, des Heures et des Nymphes, en attendant qu'il fût en âge d'être confié à Silène et instruit par les Muses.

Bacchus, tout enfant encore et dans sa nudité primitive, est étendu sur

(1) Ce tableau est au musée du Louvre, 434, c. V, 723, c. S.

POUSSIN (NICOLAS)

(1594†1665)

L'ENFANCE DE BACCHUS

une draperie de pourpre au premier plan du tableau. Il dort, la tête couronnée de pampres, et ses membres, robustes déjà, reposent dans un mol abandon. A ses côtés, un enfant de son âge, compagnon de ses premiers ébats, est en train de se réveiller. Deux Nymphes, dont la chevelure est entremêlée de feuillages et de fleurs, veillent sur le sommeil du dieu : l'une assise à terre devant lui, l'autre siégeant sur un tertre qui occupe le point culminant de la composition; toutes deux le torse nu et la partie inférieure du corps recouverte de draperies (vertes et bleues), toutes deux chastes dans leur pose et nobles dans leurs traits. Malgré les mèches folles de leurs cheveux blonds, qui se répandent sur leurs épaules et jusque sur leur poitrine, ces créatures harmonieuses semblent plutôt des Muses détachées du cortège d'Apollon que des Nymphes échappées du cycle orgiastique de Bacchus. Derrière la première, un des suivants de Silène s'éloigne en portant sur son dos une corbeille chargée de raisins. A côté de la seconde, se tient un enfant nu sorti déjà de la première enfance; il montre de sa main gauche un satyre accroupi sur ses pieds de chèvre et buvant à pleine bouche le vin contenu dans une corne de buffle. Près de ce satyre, un autre encore est couché, ivre sans doute. En tout huit figures, calmes en un lieu qui comportait toutes les turbulences. Pour fond, une des gorges du mont Nysa, habitées par les Nymphes, gardiennes de la première enfance de Bacchus.

Ce tableau appartient à la jeunesse du maître et sans doute aux premières années de son séjour à Rome. Déjà, cependant, Poussin est presque dans toute sa force, témoin l'ampleur des formes, la grâce particulière des modelés, l'harmonie des lignes, le rythme de l'ordonnance. En peignant des nymphes et des déesses, Nicolas Poussin suivait la mode de son temps; ses divinités païennes n'étaient que prétextes à l'expression de sentiments très modernes et tout à fait personnels. Qu'elles plongent dans l'ombre ou qu'elles en émergent, c'est le rêve du peintre qu'elles dévoilent dans sa poésie mystérieuse. Poussin s'appliquait, d'ailleurs, à ce que, dans cette recherche de l'idéal, la vérité vraie trouvât abondamment son compte. Dans

ce tableau emprunté à l'antiquité, l'esprit, sans rien de superficiel ni de théâtral, est donc essentiellement moderne et parfaitement français. On sent dans les deux figures de nymphes ce je ne sais quoi de particulier qui rappelle les plus délicats parfums de l'hôtel de Rambouillet. Lesueur, quand il peindra ses *Muses* à l'hôtel Lambert, semblera presque copier les Nymphes de l'*Enfance de Bacchus*. Quant au paysage, on y reconnaît quelques-unes des mâles beautés de la campagne romaine. Voilà donc une œuvre faite de naturel et de sincérité. Quoique assombrie par le temps, la valeur des tons y est triomphante encore. L'œil et l'esprit s'y délectent dans un calme reposant.

Ce tableau a passé de la collection Northwick dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale en 1859. Il est inscrit au n° 30 du catalogue de Smith sous ce titre : *Nymphes, Satyres et Faunes*. Gravé par J. Mariette.

LI. — *Léda.*

Sur toile. — H. 0m,49; L. 0m,66.

Jupiter métamorphosé en cygne, poursuivi dans les airs par Vénus métamorphosée en aigle, s'est réfugié dans les bras de Léda. La pitié avait préparé les voies à l'Amour. Léda, neuf mois après, mettait deux œufs au monde; de l'un sortaient Pollux et Hélène, de l'autre Castor et Clytemnestre. Pollux et Hélène furent reconnus comme les enfants de Jupiter, Castor et Clytemnestre comme ceux de Tyndare (1).

Au premier plan du tableau, sur une draperie blanche qui recouvre le sol tout émaillé de fleurs, Léda est assise, le torse légèrement renversé en arrière, accoudée de son bras gauche sur une sorte d'oreiller jaune et entourant de son bras droit le cygne, qui lui prodigue les plus tendres caresses. Cupidon, suspendu dans les airs en face de Léda, qu'il regarde avec une satisfaction narquoise, étend un voile de pourpre pour protéger les amours

(1) Léda, fille de Thestius, roi d'Étolie, avait épousé Tyndare, roi de Sparte. (*Mét.*, VI.)

POUSSIN (NICOLAS)

(1594†1665)

THÉSÉE RETROUVE L'ÉPÉE DE SON PÈRE

POLYSIN VIRUS

(Poliovirus)

THREE DEVELOPMENTAL STAGES OF THE VIRUS

du maître des dieux. Des bosquets ombreux sur les plans secondaires, et des montagnes d'azur pour fermer l'horizon.

Cette Léda, peinte d'un ton calme et robuste, nous conduit assez avant dans la vie romaine du Poussin. Elle est beaucoup plus près de l'antique que les Nymphes de l'*Enfance de Bacchus,* et l'on y retrouve, ainsi que dans les œuvres vraiment classiques, quelque chose de durable comme la nature; ce qui n'a pas empêché Poussin d'y mettre quelque chose aussi de son esprit et de l'esprit de ses contemporains. De sorte qu'en peignant ainsi la *Léda,* il n'a trahi ni l'antiquité, ni lui-même, ni son temps.

Collection Reiset.

LII. — *Thésée retrouve l'épée de son père.*

Sur toile. — H. 0m,98; L. 1m,34.

Nicolas Poussin, dans les deux précédents tableaux, nous a fait remonter jusqu'aux temps fabuleux de l'antique Hellénie; il va maintenant nous introduire dans l'âge héroïque de la Grèce. Thésée, fils d'Égée roi d'Athènes, né à Trézène environ douze siècles avant Jésus-Christ, avait été élevé, par Ethra sa mère, à la cour du sage Pithée, son grand-père maternel. Avant de quitter Trézène, Égée avait déposé sa chaussure et son épée sous une énorme pierre, et recommandé à Ethra de ne pas envoyer son fils à Athènes avant qu'il fût en état de lever cette pierre. Thésée avait à peine atteint l'âge de seize ans quand il s'empara du dépôt qu'elle recélait. Tel est le sujet du tableau.

Sur le premier plan à droite, Thésée, de profil à gauche, se montre dans sa nudité athlétique déjà. Il a jeté derrière lui la draperie rouge dont il était vêtu, ne gardant qu'une légère écharpe rose qui, de son épaule droite, revient sur le milieu du corps, sans rien entraver de ses mouvements et sans rien cacher de sa musculature. Penché sur la lourde pierre sous laquelle il a engagé ses deux mains, il la soulève péniblement, prenant son point d'appui sur sa jambe droite ramenée en arrière, et tendant en avant sa

jambe gauche fortement posée sur le sol. A ce moment de l'action, tous les ressorts de la vie sont en jeu, tous les muscles sont tendus, tous travaillent à la fois, ceux du torse aussi bien que ceux des membres; le visage lui-même (de profil à gauche), presque touchant la pierre, trahit aussi l'effort, qui est juste ce qu'il faut pour mener à bien le travail, sans rien compromettre de l'équilibre harmonieux de la vie. Le dépôt confié à la pierre est visible déjà; un moment encore, il sera en la possession du jeune héros... Du côté opposé, Ethra, debout et de profil à droite, est enveloppée dans le long *peplum* bleu qui ne dégage que le bras gauche, tout entier recouvert par la manche de la tunique rose ombrée de bleu. Un voile jaune, jeté sur la tête et tombant sur les épaules, complète le costume de la mère de Thésée. Jeune encore, blonde de cheveux, belle de visage et noble d'attitude, elle montre de sa main gauche tendue en avant la pierre qui est le centre de l'action, et de son bras droit s'appuie sur l'épaule d'une jeune fille, dont les cheveux presque roux sont couronnés d'une légère draperie blanche, et dont la gracilité se cache sous les plis d'une courte tunique jaune, pudiquement attachée à la taille. La vierge et la femme sont ici tellement rapprochées et si étroitement liées, qu'ensemble pour ainsi dire elles ne font qu'un, et que les disjoindre serait enlever à l'une et à l'autre quelque chose de son charme particulier. Voilà de ces figures que l'on ne saurait trop admirer dans leur sérénité calme. Elles appartiennent en propre à Poussin, font songer aux plus célèbres tableaux du maître, et, sous des dehors classiques, sont beaucoup plus voisines de Corneille que de l'antiquité grecque... Quant aux accessoires et à la toile de fond, ils sont ordonnés de manière à rehausser encore la valeur morale des personnages mis en scène. Un fragment de portique composé de colonnes doriques, qui supportent un entablement et reposent sur un soubassement, est vu debout et s'avance jusque sur le premier plan du tableau, où se trouve la pierre soulevée par Thésée. Perpendiculairement à ce portique, deux grands arcs ornés de bas-reliefs et flanqués de pilastres corinthiens; et, à travers ces arcs largement ouverts, de vastes perspectives de campagnes s'étendant jusqu'aux mon-

POUSSIN (NICOLAS)

(1594†1665)

NUMA POMPILIUS ET LA NYMPHE ÉGÉRIE

tagnes bleues qui ferment l'horizon. Sur ces montagnes, enfin, les derniers feux d'un soleil couchant, qui se retire comme à regret d'un ciel d'azur où flottent avec majesté des nuages pénétrés de lumière.

Ce tableau appartient sans doute au premier séjour de Poussin à Rome. On n'y rencontre pas de ces traits de force et de ces accents décisifs que trouvera le maître parvenu à l'apogée de son talent. Rarement, cependant, son génie sera plus noblement inspiré, et rarement aussi son pinceau sera plus heureux dans le maniement des couleurs. Chacune d'elles — chose rare dans l'œuvre de Poussin — a gardé sa valeur et conservé sa fraîcheur. L'architecture et le paysage, le ciel et l'humanité, semblent imprégnés d'or dans cette peinture, qui fut achetée en juin 1860 par M. Nieuwenhuys, à l'intention de Monsieur le duc d'Aumale, à la vente Higginson (1).

LIII. — *Numa Pompilius et la nymphe Égérie.*

Sur toile. — H. 0m,75; L. 1m.

Numa Pompilius, second roi de Rome, appartient presque, lui aussi, aux âges fabuleux de l'histoire. En ce temps-là, les dieux et les divinités subalternes hantaient la campagne romaine. On y voyait sortir des grottes sombres le vieux Saturne avec sa barbe blanche, les Faunes s'ébattre à travers les bois, et les Nymphes s'étendre au bord des sources à l'ombre des vieux hêtres. Tite-Live raconte que Numa Pompilius, afin d'imprimer à ses lois quelque chose de sacerdotal, s'enfonçait dans un site escarpé des environs de Rome pour y consulter la nymphe Égérie. Et la Nymphe vivait en si étroite communauté avec Numa, qu'elle fut inconsolable après l'avoir perdu (2). Numa mort, elle quitta Rome et se réfugia dans la forêt d'Aricia, où ses sanglots troublaient à chaque instant le culte de Diane; ce que voyant, la déesse changea la Nymphe en une fontaine dont les eaux, sans jamais se tarir, coulaient avec des bruits de larmes.

(1) Au prix de £ 288 (7,208 fr.).
(2) Ovide a fait d'Égérie la femme de Numa. (*Mét.*, XV.)

Au premier plan du tableau à gauche, sur une draperie bleue posée à terre, la nymphe Égérie est assise, accoudée de son bras gauche sur un tertre en partie recouvert par cette même draperie et entourant de son bras droit une amphore, symbole des eaux dont elle est la divinité bienfaisante. Vue de dos, son corps est nu et presque entièrement baigné d'ombres transparentes, avec un coup de soleil qui la frappe violemment à la nuque, aux épaules et sur le bras gauche. Sa tête, couronnée d'un diadème fleuri, se tourne de profil perdu vers la droite, du côté de Numa Pompilius, qui s'avance de droite à gauche avec majesté, vêtu d'une longue tunique jaune et d'un manteau blanc chargé d'ombres noires, couronne en tête, tenant de la main droite, comme un talisman, le rameau fleuri, le bras et la main gauches tout entiers enveloppés sous les plis du manteau dans l'attitude de l'orateur antique. Quoique traitées à l'état d'equisse, ces deux figures sont d'une grande éloquence. Si, d'ailleurs, le peintre d'histoire a des droits sur ce tableau, le peintre de paysage en a plus encore. Numa Pompilius et la nymphe Égérie ne sont guère là que prétexte à peindre une de ces régions de la campagne romaine si admirablement ordonnées pour servir de cadre aux figures de la Fable. Tout est mystère dans la partie gauche du tableau. Des arbres, de grand style dans leurs formes, surgissent des gazons et des mousses, et de leurs ramures puissantes descendent des ombres profondes. C'est là que vit la Nymphe, dans une de ces nymphées qui est son propre domaine. Sur un plan secondaire au milieu du tableau, un pâtre, jouant du chalumeau, est assis sur une draperie rouge, au bord d'un lac, dont les eaux semblent dormir dans une coupe de verdure, également enveloppée d'ombre et toujours sous la protection des grands bois. Et, tandis que tout est mystère du côté de la Nymphe, tout est clarté du côté de Numa Pompilius. Là, plus d'arbres pour interposer entre le ciel et la terre leurs ramures ombreuses; mais des terrains se dessinant à découvert en leurs divers plans, sans rien dissimuler de leurs formes, depuis les atterrissements d'une colline dont l'un des versants plonge dans les profondeurs du lac, jusqu'aux soulèvements volcaniques qui se dressent à l'horizon en montagnes violentes d'un gros

bleu, sous un ciel chargé de nuages lourds, tronés de feux rougeâtres promenant sur la terre de tragiques accents de lumière. Voilà de ces sites mythologiques et virgiliens que le génie du Poussin trouvait à chaque instant dans la campagne de Rome. L'antiquité classique couronne encore aujourd'hui d'une auréole enchantée ces bois, ces eaux, ces montagnes. La nymphe Égérie, en compagnie de Numa Pompilius, était vraiment chez elle en un tel lieu.

La couleur de ce tableau est admirable. On ne saurait presque rien rêver de plus chaud. Autant sur les premiers plans que dans les horizons lointains, les rapports du ciel et de la terre, solidement établis, produisent une impression puissante. Ce serait là, dit M. Reiset, une œuvre de jeunesse, exécutée sous l'influence des maîtres vénitiens. Nous y voyons plutôt Nicolas Poussin dans sa force déjà, en un de ces éblouissements d'admiration que lui donnait cette campagne latine d'un charme irrésistible et d'une incomparable poésie.

Collection Reiset.

LIV. — *Paysage aux deux Nymphes.*

Sur bois. — H. 1m,18; L. 1m,79.

C'est le matin d'une belle journée d'été. Des nuages blancs courent avec légèreté sur un ciel qui conserve quelque chose des pâleurs de la nuit. Le soleil, de ses premiers feux, colore à l'horizon les montagnes, tandis que les vallées restent dans l'ombre sur les premiers plans. Dans une de ces vallées, deux Nymphes sont assises au bord d'une eau dormante, le torse nu et le bas du corps enveloppé de draperies bleues et roses. L'une est vue de dos et l'autre de face; toutes deux tournent la tête de profil à gauche et souhaitent d'un sourire la bienvenue à l'énorme Python qui sort de sa caverne, prêt à dérouler ses anneaux monstrueux vers la gauche, où des roches chargées de mousses, de lichens et d'arbustes, surplombent l'eau en cet endroit presque noire. Plus haut, deux gros hêtres s'élancent d'un jet puissant pour ombrager de leurs

feuillages largement étendus toute cette partie du tableau. Au pied de ces beaux arbres et au milieu d'un bois qui leur fait suite, se dresse une fabrique aux constructions massives, d'où la vue s'étend sur des contrées du plus vaste et du plus délicieux aspect. Un lac les baigne de ses eaux rafraîchissantes, et se répand ensuite dans un ruisseau qui court en serpentant rejoindre les sources près desquelles reposent les deux Nymphes (1). A droite, au bord de ce ruisseau, des arbres balancent avec élégance leurs branchages légers au souffle d'un air pur. Au fond du tableau, par-dessus les prairies et les pelouses, les collines descendent vers le lac en pentes douces et gracieuses, les unes revêtues d'oliviers, les autres couvertes de chênes-liège et de hêtres; et derrière ces collines, les montagnes s'étagent dans une brume argentée jusqu'à des profondeurs où elles se perdent dans l'infini des cieux... N'y a-t-il pas, dans ces collines bordant le lac, quelque chose qui rappelle les abords des rives riantes du Liris, et, dans ces montagnes d'où l'œil semble embrasser toute une partie du Latium, un souvenir de cette admirable chaîne de la Serra, dominée par le dôme du Serrano (2)? Poussin a sagement fait en plaçant un pareil tableau sous le patronage de la Fable. On y est dans le calme des souvenirs classiques. Ces bois, ces horizons lointains, ces mystères ont été chantés par Virgile. Dans toutes les parties de cette peinture, le charme de la grande poésie latine se fait vivement sentir... Au point de vue de l'exécution, jamais le pinceau du maître n'a été plus ferme et plus vrai. La tonalité générale est faite de douceur et d'austérité. Ce paysage mythologique montre Nicolas Poussin dans sa plus grande force. Aucun peintre n'a été pénétré d'une aussi respectueuse admiration devant ces campagnes du Latium; aucun n'en a fait comprendre ainsi l'héroïque et radieuse beauté.

Galerie Radziwill. Collection Reiset. — Gravé par Chatillon au dix-septième siècle. Landon, n° 219.

(1) Un pêcheur, portant ses filets, se promène sur les bords du lac.

(2) En lisant les belles descriptions que Grégorovius a faites de la campagne romaine, si élégamment traduites par M. Émile Gebhart, on peut presque se croire en présence du tableau de Poussin.

LV. — *L'Annonciation.*

Sur toile. — H. 0m,75; L. 0m,95.

La Vierge, à genoux, reçoit le message de l'archange, également agenouillé devant elle. Vêtue d'une robe rose et d'un manteau bleu, les cheveux couverts d'une draperie blanche qui retombe jusque sur ses épaules, elle s'incline avec soumission, la main droite appuyée sur son cœur qu'elle offre tout entier, la gauche étendue comme pour recevoir l'ordre que lui apporte l'ange de l'Annonciation : *Ecce ancilla Domini*. L'archange Gabriel, de son côté, vêtu d'une robe blanche et d'une tunique jaune flottante au-dessous de ses ailes, prononce les paroles de la Salutation en se penchant avec respect vers la Vierge, le bras droit tendu vers elle et le gauche levé vers le Saint-Esprit, qui descend sous la forme d'une colombe. Au-dessus, le Père éternel entouré d'anges, qui répandent à pleines mains des fleurs dans la demeure de la Vierge, le mystère de l'Incarnation faisant soudain de l'humble chambre le sanctuaire des sanctuaires... Comme accessoires : une draperie d'un rouge vif, jetée à terre à la droite de la Vierge; un gros livre ouvert, également à terre à sa gauche; derrière elle, un escabeau pourvu d'un coussin bleu et une grande draperie rouge recouvrant un coffre, sur lequel est un vase contenant des fleurs. Au fond, une porte ouverte au milieu du tableau; à gauche, une grande baie par laquelle la lumière pénètre avec abondance, enveloppant des caresses du ciel la servante du Seigneur.

On ne trouve pas dans cette peinture les qualités maîtresses de la maturité du Poussin. Par contre, on y remarque une fraîcheur de tons, une sentimentalité doucereuse, avec quelque chose de presque triomphant dans les draperies, qu'on chercherait en vain dans les tableaux de la grande époque du peintre. Plus de recueillement dans l'ensemble de la composition, moins d'éclat dans la lumière, plus de calme dans les figures, moins de mouvement dans les draperies, plus de majesté dans Dieu le Père, surtout plus de virginale beauté dans la Vierge, conviendraient mieux sans doute à la Salutation

angélique. Mais Nicolas Poussin, quand il peignit ce tableau, en était vraisemblablement aux premiers éblouissements de son séjour en Italie; n'ayant pas encore arrêté sa voie, il trouvait dans les Bolonais de la décadence des qualités avec lesquelles il lui plaisait de compter. Laissons-nous prendre aussi à ce qu'il y a de séduisant dans cette peinture.

Gravé par Edelinck et par Couvay. — Landon, n° 30. — Collection Reiset.

LVI. — *La Sainte Famille.*

Sur toile. — H. 0m,67; L. 0m,49.

A la gauche du tableau, la Vierge, debout et tournée presque de profil à droite, soutient de ses deux mains l'Enfant Jésus et le présente à l'adoration du petit saint Jean-Baptiste. Combien nous sommes loin, devant cette Vierge, des Vierges du *quattrocento!* Les peintres, en ce temps-là, cherchaient et trouvaient, dans l'immaculée pureté de la Mère du Verbe, la beauté de leur rêve. Poussin n'a jamais possédé le secret de cette beauté pure. Le dix-septième siècle, d'ailleurs, ignorait tout des *quattrocentisti*, et Poussin était de son temps; mais il aimait Raphaël jusqu'à l'adoration, et il n'a rien su lui dérober du secret de la grâce. Sa Vierge, ici, n'est pas vierge. Cette tête brune sans distinction ni délicatesse, aux traits même presque vulgaires et noyés dans le clair-obscur, n'a rien de virginal, rien qui soit fait pour gagner les âmes. Cependant, l'ensemble de la figure a une grande tenue de lignes et prend, grâce aux nobles draperies qui l'habillent, une majesté souveraine. C'est ainsi que Poussin se retrouve, et compense par la noblesse ce qu'il laisse à désirer sous le rapport de la beauté. En plaçant le pied droit de sa Vierge sur un socle de pierre, de manière à relever la jambe droite et à faire de la cuisse un support pour l'Enfant Jésus, il a donné à cette Vierge une lointaine ressemblance avec les *Victoires* que le paganisme adorait dans ses sanctuaires. La tunique longue est rouge, et le manteau, ramené de l'épaule gauche sur la hanche droite, est bleu; tunique et manteau, modelés de lumières blanches, sont drapés aussi comme dans

POUSSIN (NICOLAS)

(1594-1665)

LA SAINTE FAMILLE

les beaux antiques. La draperie blanche, enfin, qui tombe du sommet de la tête pour s'arranger en écharpe sur les épaules et autour de la poitrine, complète l'harmonie de cette noble figure, et les éclats de lumière qui la frappent sur tout le côté droit ajoutent à l'expression de cette draperie quelque chose d'inattendu. — Quant à l'Enfant Jésus, assis ou plutôt appuyé sur le genou droit de sa Mère que recouvre un corporal blanc, il bénit de la main droite son jeune précurseur agenouillé à terre devant lui. A cet enfant, dont la tête se montre de profil perdu à droite, le sentiment de la divinité fait totalement défaut. Le même parti d'ombres et de lumières qu'on remarquait dans la figure de la Vierge se retrouve également dans celle du Bambino. — Aux pieds du groupe divin, le petit saint Jean-Baptiste, de profil à gauche et enveloppé d'ombres tout entier, est agenouillé sur son genou droit et lève avec ferveur ses mains jointes vers l'Enfant Jésus. Le corps de cet enfant est dessiné de main de maître, mais la tête, quoique extasiée, est insuffisante. — Sainte Élisabeth, au contraire, est de tous points une admirable figure. De profil à gauche et tout entière enveloppée dans l'ample manteau d'un bleu pâle qui recouvre sa robe rose, à peine visible au bas de sa jambe, elle est agenouillée derrière son fils, qu'elle soutient de ses mains. Il y a dans cette figure quelque chose de grand et de véritablement saint. La pureté des traits, les saintes ardeurs du regard, l'ampleur et la noblesse des draperies, sont exactement ce qu'il faut. — Dans le fond du tableau, enfin, entre les deux groupes et formant entre eux comme un trait d'union, saint Joseph apparaît de face et relégué dans l'ombre. Vêtu d'une tunique d'un ton neutre, — la véritable tunique de l'artisan, — il repose sa tête sur sa main droite, qui tient la longue règle du charpentier, et s'appuie de sa main gauche sur l'établi contre lequel il a placé son équerre. Cette figure est fort belle aussi. L'époux de la Vierge, qui est dans le secret de Dieu, veille avec austérité sur le dépôt qui lui est confié.

Si Poussin n'a rien montré, dans sa Vierge surtout, de l'idéal religieux entrevu par les maîtres du quinzième siècle et du commencement du seizième, il a trouvé dans la belle tenue des figures une grandeur morale qui est presque

à elle seule une religion. Ce n'est qu'à Rome et dans les premières ardeurs de ses enthousiasmes classiques qu'il a pu peindre un semblable tableau. Et encore a-t-il su garder son indépendance en se rapprochant aussi visiblement de l'antiquité. Quant à la lumière argentine dont il a revêtu ses figures, elle est bien à lui, et constitue pour ce tableau une véritable originalité.

Se trouvait dans la galerie du cardinal Fesch, vendue en 1843; est entré alors dans la collection Reiset. — Landon, n° 57.

LVII. — *Le Massacre des Innocents.*

Sur toile. — H. 1m,47; L. 1m,71.

Le *Massacre des Innocents* qui avait excité l'ambition de bien des maîtres, — celle de Raphaël en particulier (1), — a hanté aussi l'imagination du Poussin. Cependant, Nicolas Poussin n'en a pas fait un tableau complet. Ce qu'il nous offre ici n'est qu'un épisode... Un innocent qui va être immolé, un soldat qui va frapper cet innocent, une mère qui tente un suprême effort pour arracher son enfant à la mort,... cela prête à quelque chose de plastique et peut faire un beau groupe, cela, malgré quelques figures d'arrière-plan indépendantes d'ailleurs des trois figures principales, ne constitue pas un tableau.

L'enfant, dont les jours vont être tranchés par le glaive, a été arraché des bras de sa mère et jeté à terre sur la draperie blanche qui était son lange et qui va devenir son linceul; il se débat agonisant déjà sous le pied du bourreau. La mère, agenouillée devant cet enfant et poussant dans l'excès de son désespoir un de ces « hurlements » dont parle l'Écriture, enfonce les ongles de sa main droite dans l'épaule du bourreau, tandis qu'elle s'efforce à détourner de sa main gauche le coup qui va s'abattre sur son fils; mais vains sont ses efforts et vaines aussi ses lamentations. Le sicaire d'Hérode, enfin, de sa main gauche saisit par les cheveux la pauvre femme et l'écarte brutalement, tandis que, brandissant de sa main droite une longue épée, il va porter un de ces coups que la faiblesse d'une femme ne saurait parer. L'horreur du drame

(1) Voir l'admirable dessin gravé par Marc Antoine.

est saisissante; et ces trois figures sont enchaînées entre elles par de tels liens, qu'il est impossible de les distraire l'une de l'autre... Voilà du très grand art. Jamais le maître n'a été plus ferme dans son dessin, plus pathétique dans son expression. Dans ce groupe d'allure sculpturale, le nu domine, ou plutôt il n'y a que du nu; les quelques draperies qui s'y mêlent ne servent qu'à en exalter la valeur et à donner aux mouvements plus de caractère (1).

De toutes les formes du langage pittoresque, le corps humain sera toujours la plus belle, à condition de rester la plus pure, et d'être toujours l'expression d'une idée. Poussin, dans cette peinture, le démontre avec une singulière éloquence. Ce beau groupe, de tournure cornélienne, ne donne pas le drame tout entier, mais il en montre le point culminant, il en développe la scène par excellence. Toutes les émotions contenues dans cette immense tuerie sont résumées, condensées dans ces trois figures. Ce qui se passe à l'arrière-plan n'ajoute rien à leur valeur plastique, non plus qu'à leur signification morale. La jeune mère qui emporte sous son bras son fils mort en criant au ciel ses imprécations est insignifiante, et plus insignifiantes encore sont ces deux autres mères qui passent dans les lointains de cette peinture, en pressant contre leur sein de pauvres petits corps inertes, que jamais plus elles ne réchaufferont. C'est au milieu des colonnades et des temples antiques, chers au peintre et transportés par lui sans scrupule de Rome à Bethléem, que se passe cette scène de carnage et de désolation, dont la couleur, solide et vigoureuse, austère et intentionnellement dépourvue d'agréments, ne dérobe rien au dessin de sa mâle beauté. « La vraie mesure des choses est dans la pensée », a dit Pascal. Jamais Nicolas Poussin n'a mieux donné sa mesure que dans ce tableau.

Acheté chez Colnaghi, à Londres, en 1854.

(1) La draperie qui flotte derrière le torse du bourreau est d'un rouge vif, et celle qui couvre le milieu de son corps est d'un bleu sombre. La tunique qui couvre le bas de la figure de la mère est jaune.

LVIII. — *Grand paysage.*

Sur toile. — H. 1m,23 ; L. 1m,75.

Au milieu des premiers plans gazonnés du tableau, une jeune femme, vêtue d'un manteau rose drapé sur sa chemise blanche, est assise, lavant ses pieds à l'eau d'une source. Derrière cette jeune femme, une vieille, enveloppée d'un manteau bleu jeté sur une tunique jaune, est également assise, la tête appuyée sur la main. A droite, un gros chêne s'élance haut dans les airs, où il balance avec majesté ses larges envolées de feuillages. A gauche, un rocher dresse sa masse sombre, d'où sortent avec effort quelques arbres grêles. Derrière ce rocher, sur un plan secondaire, des fabriques sont accompagnées de bois, qui abritent de leur ombre la rive d'un cours d'eau, sur laquelle deux hommes se prélassent avec délices. Plus loin, ce sont des collines, dont les plis abritent de riantes habitations, et pour couper ces plans secondaires, deux trembles frissonnants balancent dans l'air pur leurs élégantes frondaisons. A l'horizon, enfin, de hautes montagnes s'étagent les unes sur les autres, les dernières noyant dans la lumière leurs contours effacés. Comme plafond à cette terre si fortement tourmentée, un ciel d'un bleu intense, où courent de gros flocons de nuages blancs... Voilà encore une de ces vues grandioses dont on jouit sur le *Saturnia Tellus,* un de ces grands aspects de la campagne romaine, que Nicolas Poussin aimait avec passion, et qu'il peignait et repeignait sans cesse dans leurs grands effets et dans leurs harmonies austères.

STELLA (Jacques). — 1596 † 1657.

Trois générations d'artistes portèrent ce nom de Stella. Félibien, très bien informé sur cette famille, dit qu'elle était d'origine flamande. Le peintre François Stella, en revenant de Rome, s'arrêta à Lyon et s'y maria avec la

fille d'un notaire de la Bresse, dont il eut deux fils : François et Jacques. Tous deux furent peintres. Jacques, né en 1596, avait neuf ans quand mourut son père. A vingt ans, en 1616, il partit pour l'Italie et séjourna à Florence, où le grand-duc Côme de Médicis, après l'avoir employé à peindre les décors qui allaient servir aux fêtes du mariage de son fils Ferdinand, l'attacha à sa cour, en lui assurant la même pension qu'il faisait à Jacques Callot. Stella resta sept ans à Florence, et s'alla fixer à Rome en 1623. Il y demeura près de douze ans. Au lieu de s'égarer en allant du Caravage aux Carrache, du Guerchin au Dominiquin, et de Ribera au Guide, il s'adressa au Poussin, et se fit un style à côté de celui du maître qui avait vu le plus noblement les choses. Il était sur le point de partir pour l'Espagne, quand il fut mis en prison pour un crime qu'il n'avait pas commis. Ses accusateurs ayant été convaincus de fausseté et fouettés en place publique, il revint à Paris avec le maréchal de Créqui en 1634. Chercheur et collectionneur, Stella rapportait en France une fort belle galerie de tableaux. On lui fit de nouveau, pour l'Espagne, des offres que Richelieu lui défendit d'accepter. Il reçut, comme dédommagement, une pension de mille livres, un logement au Louvre, des commandes nombreuses du cardinal, de la cour et des princes. En 1644, il eut la croix de Saint-Michel et le titre de premier peintre du roi... Ce qui fait défaut à Jacques Stella, ce n'est ni l'invention, ni le jugement, ni le goût, c'est le tempérament. Débile et valétudinaire, l'énergie lui faisait défaut. Les forces l'abandonnaient souvent à mi-chemin de sa route. « C'était, dit de Piles, un beau génie, propre à traiter toute sorte de sujets, mais tourné du côté de l'enjoué et du doux plutôt que du grave. » Agréable et froid tout ensemble, noble et modéré dans ses conceptions, il manquait de force et d'énergie pour leur donner l'autorité. Son pinceau, doucereux et fade, convenait à une dévotion un peu molle. Il fut pour les Jésuites un peintre de prédilection.

LIX. — *Portrait de Louis II de Bourbon, duc d'Enghien. (Le Grand Condé.)*

Sur toile. — H. 0m,74; L. 0m,60.

Ce portrait, contenu dans un cadre ovale, est vu à mi-corps et de trois quarts à droite. Le grand Condé, ou plutôt *Monsieur le Duc* (1), — c'est ainsi qu'on l'appelait du vivant de son père (2), — s'y montre très jeune encore, ce qui ne l'empêche pas de revêtir la cuirasse et de tenir déjà le bâton de commandement. N'oublions pas qu'il avait fait ses premières armes à dix-sept ans, pris part brillamment au siège d'Arras à vingt ans (1641) et gagné, à vingt-deux ans, la bataille de Rocroi (19 mai 1643). « Il était né général. L'art de la guerre était en lui un instinct naturel (3). » Stella, tout en peignant le duc d'Enghien sous les traits d'un adolescent, pouvait donc déjà le représenter en triomphateur. La tête du jeune héros, qui allait être si fortement, on pourrait dire si étrangement marquée, semble encore indécise dans son expression. La chevelure blonde, en forme de perruque, avec les longues boucles qui tombent soyeuses jusque sur la poitrine, donne à la figure quelque chose de presque efféminé. Le teint blanc et rose n'est pas non plus celui qu'on a coutume de voir à Condé. Le visage est imberbe; à peine un soupçon de moustache sur la lèvre supérieure. Les traits, quoique d'un sentiment assez ferme, sont en voie de formation et n'ont pas encore dégagé d'un certain empâtement leur accent décisif, si remarquablement acéré. Le cou est nu, sans le moindre hausse-col pour le protéger. Sur un justaucorps bleuâtre qui découvre en partie l'avant-bras droit, est passée la cuirasse, et de la main droite Monsieur le Duc tient le bâton de commandement. Toute cette figure s'enlève sur un fond de rideau presque noir, tandis que du côté opposé une fenêtre est ouverte sur une échappée de ciel bleu... On trouve, dans ce por-

(1) Le duc d'Enghien.
(2) Henri II de Bourbon, prince de Condé.
(3) Voltaire, *Siècle de Louis XIV*.

trait, les qualités et les faiblesses de Jacques Stella : les molles carnations et les insuffisants modelés, la douceur poussée jusqu'à la fadeur, la grâce jusqu'à la mièvrerie. Stella aimait à peindre des pastorales ; certaines d'entre elles ont un charme particulier. Mais ce n'était pas à un peintre de pastorales qu'il fallait s'adresser pour avoir le portrait du grand Condé. Stella fut le premier qui fit le portrait de Louis XIV, et le premier peut-être aussi qui peignit le portrait de Condé. Ce portrait n'a jamais quitté la maison de Bourbon. Quoiqu'il soit loin d'être de premier ordre, il prend une valeur singulière au sommet du trophée de Rocroi, la gloire du musée Condé (1).

CHAMPAIGNE (Philippe de). — 1602 † 1674.

Nous le revendiquons comme un des nôtres. Il est Flamand de naissance ; mais il a passé en France toute la durée de sa vie active ; tous ses travaux portent l'empreinte du génie français ; par les habitudes de sa vie, par la culture de son esprit, par sa manière de penser et de peindre, par les affections de son cœur, par les aspirations de son âme et jusque dans sa tombe, il nous appartient en propre. La gravité et l'austérité sont ses qualités maîtresses ; il est le peintre par excellence de Port-Royal. Il se tient près de Pascal, de Sacy, de Nicole, des Arnauld, de la mère Angélique et de la mère Agnès.

Né à Bruxelles en 1602, il entre à l'âge de douze ans chez Bouillon, d'où il passe chez Bourdeaux, deux peintres qui étaient des maîtres en 1614 et dont l'oubli s'est emparé depuis des siècles. Le paysagiste Fouquières — le baron de Fouquières qui ne peignait que l'épée au côté — l'amène à Paris en 1621. Philippe de Champaigne se met alors au service de Lallemant, entrepreneur

(1) A la base de ce même trophée se trouve l'admirable médaillon de Coysevox, vivante image du grand Condé à la fin de sa vie. De sorte qu'on peut embrasser d'un même coup d'œil le point de départ et le point d'arrivée de cette héroïque et étrange figure, grande jusque dans ses écarts pittoresques.

de peinture plutôt que peintre, et dans un tel milieu sa probité d'artiste le rend bientôt insupportable. On le voit en 1623 au collège de Laon, avec Poussin. Leur connaissance devient aussitôt de l'amitié, une de ces amitiés qui ne sont rompues que par la mort. Ils se mettent tous les deux à la solde de Duchesne, qui use et abuse d'eux pour les travaux dont il avait la direction au palais du Luxembourg. Poussin, bientôt, se dérobe en allant à Rome. Philippe de Champaigne demeure, mais cherche à reprendre son indépendance. « Il travailla dès lors en son particulier à faire des portraits », dit Félibien. A partir de 1626, toute son œuvre est pleine de l'esprit de Port-Royal. Il avait alors vingt-six ans. « C'étoit, dit Félibien, un homme d'un naturel doux, d'un maintien sérieux et grave, et d'une conscience droite. Il étoit assez bel homme, la taille haute et le corps un peu gros, sobre et réglé dans sa manière de vivre. » Ne dirait-on pas, à entendre l'auteur des *Entretiens,* un de ces *Messieurs* de Port-Royal? Il avait, comme eux, une prodigieuse force de travail; les tableaux en grand nombre qu'il exécuta pour les églises et pour les couvents en sont la preuve. Aucun d'eux ne peut être mis au rang des chefs-d'œuvre. On en peut juger au Louvre. Peintre d'histoire, Philippe de Champaigne n'est qu'à un rang secondaire; son dessin est sec, sa couleur a de la crudité, ses idées manquent de flamme. Peintre de portraits, au contraire, il est de premier ordre. C'est comme tel qu'il se montre dans la galerie de Chantilly.

LX. — *Portrait du cardinal de Richelieu.*

Sur toile. — H. 2m,05; L. 1m,44.

« Armand-Jean du Plessis (1), cardinal, duc de Richelieu et de Fronsac, pair de France, commandeur de l'ordre du Saint-Esprit, grand maître, gouverneur et lieutenant général de Bretagne, né à Paris le 5 septembre 1585,

(1) Il était fils de François du Plessis, troisième du nom, seigneur de Richelieu, et de Suzanne de la Porte. La marquise de Guercheville, première dame d'honneur de la reine Marie de Médicis, le présenta à la reine mère, dont il fut nommé grand aumônier.

sacré à Reims évêque de Luçon par le cardinal de Givry le 17 avril 1607, secrétaire d'État en 1616, créé cardinal par le pape Grégoire XV le 5 septembre 1622, ministre d'État et chef des conseils du Roi en 1624, surintendant général de la navigation et du commerce de France après la suppression de la charge d'amiral en 1626, mort en son palais à Paris le jeudi 4 décembre sur le midi, enterré dans l'église de la maison de Sorbonne, qu'il avait fait bâtir, dont il était proviseur et où lui fut élevé un magnifique tombeau. C'était un grand homme, fort zélé pour le bien de l'État et fort passionné pour la gloire de son prince. Il était bien fait, civil, libéral, magnifique, protecteur des lettres et des arts (1)... » La Bruyère, dans son discours prononcé en 1693 devant Messieurs de l'Académie, parle de lui en ces termes : « Ce génie fort et supérieur a sceu tout le fond et tout le mystère du gouvernement; il a connu le beau et le sublime du ministère; il a respecté l'Étranger, ménagé les couronnes, connu le poids de leurs alliances; il a opposé des alliés à des ennemis; il a veillé aux intérêts du dehors et à ceux du dedans... » Tel est le personnage dont Philippe de Champaigne a peint le très véridique portrait.

La figure est de trois quarts à droite dans un fauteuil tout entier recouvert de velours rouge, et, quoique assise, elle ne perd rien de sa taille. Sur le bras droit du fauteuil repose tout l'avant-bras droit, dont la main tient une lettre, tandis que l'avant-bras gauche s'appuie sur une table recouverte aussi de velours rouge. Sur cette table, des livres, des papiers, une petite horloge dorée. Richelieu porte avec simplicité, sur sa physionomie, l'empreinte des résolutions inflexibles. Il est dans toute sa force, quoique ayant passé depuis longtemps l'âge de la jeunesse. La barrette rouge qui le coiffe découvre le front avec ses belles proportions. Les yeux ont encore leur vivacité; la bouche a tout gardé de son esprit. Les joues, bien que maigres et pâles, sont loin d'être décharnées. Si les cheveux, qui recouvrent les oreilles et tombent jusque sur le cou, sont grisonnants déjà, les

(1) Père Anselme, *Histoire généalogique*.

moustaches relevées en croc sont noires, et la barbiche est noire aussi. Le costume a de la sévérité dans son opulence. Sur la robe rouge qui traîne jusqu'à terre, le surplis blanc garni de dentelles ne descend qu'à mi-jambes; jeté par-dessus ce surplis, le camail rouge couvre la poitrine et les épaules, en dégageant les avant-bras; sur ce camail le cordon bleu du Saint-Esprit est passé en sautoir, et sur le haut de ce cordon le large col blanc transparent est largement rabattu. Quant au fond du tableau, il serait entièrement noir sans un grand rideau de velours rouge qui en éclaire quelque peu l'obscurité... Cette peinture appartient à la jeunesse du maître; Richelieu y paraissant âgé de quarante-cinq à cinquante ans, elle aurait été peinte entre 1630 et 1635. Philippe de Champaigne avait de vingt-huit à trente-trois ans. Sa manière, quoique large déjà, avait encore certaines duretés qui devaient s'assouplir bientôt. Grand physionomiste, il a su rendre au vif et avec une sincérité singulière « cet homme vraiment royal », qui touchait alors à l'apogée de sa puissance. Vers 1635, Richelieu a passé le niveau sur toutes les têtes. Les résistances du parlement de Paris sont brisées. Le protestantisme, qui a perdu sa capitale, est rallié. Les reines elles-mêmes ont été soumises (1). Montmorency a été décapité. La rébellion est vaincue; l'unité du royaume est faite. Les volontés du roi, c'est-à-dire les volontés du cardinal, sont partout obéies, et Mme de Motteville pourra écrire avec justesse : « Richelieu a fait de son maître un esclave, et de cet illustre esclave un des plus grands monarques du monde. »

Ce portrait vient de la maison d'Orléans, et se trouvait dans la galerie du Palais-Royal.

LXI. — *Portrait du cardinal Mazarin.*

Sur toile. — H. 2m,05; L. 1m,44.

Jamais homme ne fut l'objet de plus de haine. On accusa Mazarin d'avoir fait naître la guerre civile, dont il ne fut que le prétexte et non pas la cause.

(1) Journée des Dupes (15 novembre 1630).

Princes, coadjuteur, Parlement, tous voulaient mettre la main sur le pouvoir royal, qu'il avait mission de défendre. Il tomba sous les coups de ses ennemis, sut attendre son heure, et se releva plus fort qu'avant sa chute... Né à Rome, le 14 juillet 1602, docteur en 1622, officier du pape en 1625, référendaire dans la chancellerie papale en 1632, chanoine de Saint-Jean de Latran et vice-légat d'Avignon en 1634, légat extraordinaire du Saint-Siège à Paris en 1635, naturalisé Français par Richelieu en 1639, envoyé en Piémont au commencement de 1640 avec le titre d'ambassadeur extraordinaire, cardinal le 16 décembre 1641, recommandé à Louis XIII par Richelieu mourant en 1642, reçoit par testament royal (14 mai 1643) la direction supérieure du conseil de régence présidé par la reine mère, poursuit la guerre contre la maison d'Autriche, conclut, grâce aux victoires du duc d'Enghien (le grand Condé), le traité de Westphalie en 1648, fonde, cette année-là même, l'Académie de France à Rome, voit les *Mécontents* et la *Fronde* se dresser contre lui, est obligé par deux fois de quitter le royaume (dans la nuit du 6 au 7 février 1651 pour se réfugier à Bruhl, chez l'électeur de Cologne, et en 1652 pour se retirer à Bouillon), rentre triomphalement à Paris le 3 février 1653, continue la guerre contre l'Espagne, au service de laquelle Condé a mis son épée, amène Philippe IV, après la bataille des Dunes (1658), à signer le traité des Pyrénées (1659), marie Louis XIV avec l'infante d'Espagne (9 juin 1660), et meurt l'année suivante, en 1661, pouvant dire avec un juste orgueil qu'à défaut de la langue il avait eu le cœur français. Le roi prit le deuil à la mort de Mazarin, honneur qui n'avait encore été rendu que par Henri IV à Gabrielle d'Estrées... Bussy-Rabutin, dans ses *Mémoires*, nous a conservé le portrait de Mazarin : « Il avait la plus belle physionomie du monde, les yeux beaux et la bouche, le front grand, le nez bien fait, le visage ouvert, et beaucoup d'esprit. Personne ne faisait un conte plus agréablement que lui. Il était insinuant, il avait des charmes inévitables pour être aimé de ceux qui lui plaisaient. » Et Mme de Motteville, confirmant ce portrait, voit en Mazarin « l'homme du monde le plus agréable ». Philippe de Champaigne y met plus de franchise,

et, tout en peignant dans Mazarin une grande intelligence revêtue d'un certain genre de beauté, il n'en indique pas moins un manque de distinction qui était, chez le cardinal, la rançon de tant de dons heureux.

Mazarin, en habit de cardinal, est assis de trois quarts à gauche dans un fauteuil recouvert de velours rouge, sur les bras duquel reposent les avant-bras, la main gauche tenant des papiers. Il semble au plein de sa force. Ses traits ont toute leur fermeté; aucune fatigue ne les marque encore. Le front, cependant, se dégarnit déjà; cela est visible, malgré la calotte rouge qui couvre le haut du crâne. Les yeux sont beaux, câlins et menaçants tout ensemble. Le nez est droit. La bouche, spirituelle, a une expression bien italienne. La barbiche et la moustache, entièrement noires, font presque tache sur le visage aux colorations blanches et roses. Les joues, sans être grasses, sont en santé; deux masses de cheveux noirs ondulés les encadrent et en font ressortir la fraîcheur. Quant à la physionomie, elle a ici quelque chose de dur et de presque commun, qui s'accorde difficilement avec le dire de l'auteur des *Mémoires*. N'oublions pas que Philippe de Champaigne est la vérité même, et que les contemporains de Mazarin dénonçaient dans le cardinal une certaine trivialité. En admettant que ce fussent des ennemis, je suis tenté de croire qu'ils n'avaient pas tout à fait tort, quand je vois le peintre de Port-Royal leur donner raison. Mignard viendra plus tard et, en vrai peintre de cour qu'il était, il peindra le Mazarin que nous verrons bientôt à Chantilly même, un Mazarin dont la physionomie pleine de distinction s'accordera difficilement avec celle du présent portrait; mais j'ai plus de confiance dans le témoignage de Philippe de Champaigne qu'en celui de Mignard... Comme fond : à gauche, un rideau rouge sur lequel se détache la figure; à droite, une échappée de vue sur la campagne, avec le château de Vincennes émergeant de la forêt sur un ciel chargé d'orage. Ce donjon, accolé ici au portrait de Mazarin, ne rappelle-t-il pas une des principales dates de la *Fronde,* celle du 18 janvier 1650? Ce jour-là, Condé arrêté chez la reine avec le prince de Conti, son frère, et le duc de Longueville, son beau-frère, fut emprisonné à Vincennes, où « il entra le

plus innocent des hommes, pour en sortir bientôt le plus coupable ». Mais, à cette date, Mazarin ne dut pas avoir le loisir de poser devant un peintre. Ce ne serait donc qu'après son triomphe assuré, c'est-à-dire vers 1653, qu'aurait été exécuté ce portrait. Si le château de Vincennes, où le cardinal devait mourir huit ans après, a un sens historique dans cette peinture, ce ne peut être que rétrospectivement.

Ce portrait, tel qu'on le voit aujourd'hui dans la galerie de Chantilly, est exactement de même taille que celui de Richelieu, auquel il fait pendant. Les deux figures étant assises et vêtues presque de même, l'une tournée vers la droite et l'autre vers la gauche, la correspondance entre elles est parfaite. Cependant, le portrait de Mazarin, pour être ramené aux dimensions du portrait de Richelieu, a dû subir, en hauteur comme en largeur, des agrandissements dont on voit aisément la trace. Comme ces deux portraits étaient dans la galerie d'Orléans lors de l'incendie du Palais-Royal en 1848, il est probable que, tandis que le portrait de Richelieu sortait des flammes sans presque avoir été touché par elles, le portrait de Mazarin, moins heureux, n'échappait qu'après mutilation. Ce ne serait donc que postérieurement à cet incendie qu'on aurait rétabli ce portrait dans ses dimensions primitives. En retrouvant en regard l'un de l'autre les deux grands cardinaux au musée Condé, on se rappelle le parallélisme établi entre eux par le président Hénault : « Il y avait dans le cardinal de Richelieu quelque chose de plus grand, de plus vaste et de moins concerté ; et dans le cardinal de Mazarin plus d'adresse et plus de mesure. On haïssait l'un et l'on se moquait de l'autre ; mais tous deux furent les maîtres de l'État. »

LXII. — *Portrait de la Mère Angélique.*

Sur toile. — H. 0m,72 ; L. 0m,60.

Comme portraitiste, Philippe de Champaigne, nous l'avons dit, appartient avant tout à Port-Royal. Il en est en quelque sorte l'historiographe,

et c'est là sa principale raison d'être dans l'art français du dix-septième siècle. Sa peinture est même assez semblable au style de ces *Messieurs*. C'est porté par le souffle qui avait élevé si haut leurs âmes, qu'il nous apparaît au musée Condé, avec le portrait d'une des plus grandes figures de cette illustre maison.

Marie-Angélique Arnauld était née en 1591. Nommée, à quatorze ans, abbesse de l'abbaye de Port-Royal des Champs, elle y rétablit dans toute sa rigueur la règle de Cîteaux et le premier esprit de saint Bernard. Elle avait dix-huit ans lors de cette *Journée du Guichet* (25 septembre 1609), où elle dut s'immoler comme fille pour le rachat de son ordre. « Journée mémorable entre toutes, dit Sainte-Beuve, et pleine de conséquences. Sans cette journée, la réforme de Port-Royal, depuis si fameuse et si fertile, avortait en naissant; il n'y avait pas de Port-Royal, c'est-à-dire il n'y avait pas quelque chose, dans le monde et dans le dix-septième siècle, de tout aussi important que Richelieu. Littérairement, il n'y avait pas de *Provinciales*, et Pascal n'avait plus lieu de fixer par ce chef-d'œuvre l'équilibre de la prose française... » La réforme de Port-Royal accomplie, la Mère Angélique fut chargée par le général de l'ordre de réformer aussi l'abbaye de Maubuisson, où le relâchement était extrême et que gouvernait alors une sœur de Gabrielle d'Estrées. Elle vint à bout de cette tâche, à force de fermeté, d'austérité et surtout de bonté. De retour à Port-Royal, elle transporta son monastère des champs à Paris, et donna sa démission d'abbesse. Réélue douze ans après, elle resta abbesse douze ans encore, se partageant entre le gouvernement de ses deux maisons et y déployant des qualités maîtresses. Sa tâche accomplie, elle mourut le 6 août 1661, à soixante-dix ans, après cinquante-quatre ans de profession, laissant une grande réputation de sainteté, d'esprit, de savoir et de vertu.

Le portrait du musée Condé, peint en 1648, représente la Mère Angélique à l'âge de cinquante-sept ans. Elle se tient d'un port ferme, en buste et de trois quarts à droite. Ses traits un peu massifs ont la vigueur d'accent, l'opiniâtreté, la raison, la bonté surtout, avec une pointe de curiosité à la

d'Andilly pour les choses de l'esprit jusque dans la dévotion (1). Les yeux, fort beaux, ont dans leur regard une grande loyauté. Le nez est un peu lourd et la bouche un peu grande. Les joues sont en santé. Dans un corps que la vieillesse a touché déjà sans l'abattre encore, l'âme garde sa vaillance. Le costume est celui qu'en 1648 les religieuses de Port-Royal portaient depuis quatre ans déjà : voile noir, et scapulaire blanc rompu de la croix rouge. Ce costume était celui des sœurs du Saint-Sacrement, transportées à Port-Royal en 1644. A partir de cette date, les dames de Port-Royal troquèrent le noir contre le blanc (2) ; mais ce ne fut pas sans protestations, et la Mère Angélique fut au premier rang des protestataires; la sévérité de l'ancien costume seyait mieux à son austérité. On remarque, dans la figure de cette femme admirable, un mélange d'opiniâtreté, de courage et de civilité, qui caractérise la race et le temps. « L'Auvergne avait fortement trempé ces Arnauld », a très bien dit Sainte-Beuve. « Il y avait en eux du Montlosier, non seulement par les facultés soutenues et l'austère vigueur, mais aussi par le genre de nature polémique et infatigablement pugnace (3). » On reconnaît dans la Mère Angélique la fille de M. Arnauld l'avocat, la sœur de M. Arnauld d'Andilly et de M. Arnauld le grand docteur. On y retrouve aussi la sœur de la Mère Agnès, avec une beauté d'âme plus grande encore peut-être, quelque chose de plus calme dans l'expression, de moins accessible dans le caractère, de moins tendre et de moins mystique dans la physionomie. Mme d'Aumont disait un jour à M. Le Maître : « Je vous assure, Monsieur, que je m'accommode mieux de Mère Agnès. Notre Mère Angélique est trop forte pour moi. » A quoi M. Le Maître avait répondu : « La Mère Angélique ressemble aux anges, qui effrayent d'abord et consolent après. » La Mère Angélique n'a pas, en effet, le charme de la Mère Agnès. Son esprit est plus solide, mais d'une pointe moins aiguisée. En un

(1) Sainte-Beuve, *Histoire de Port-Royal*, t. IV, p. 130.

(2) Dix-huit ans auparavant, Mme Le Maître avait eu une vision, dans laquelle les sœurs de Port-Royal lui étaient apparues ainsi vêtues.

(3) *Histoire de Port-Royal*, t. I, p. 55.

siècle épris de roman, sa haute raison enlevait toute velléité romanesque et déconcertait un peu. Mère Agnès s'approchait volontiers de Corneille; Mère Angélique se tenait de préférence à côté de Pascal.

Voilà une de ces peintures qui étaient, dans le monastère de Port-Royal, « comme une décoration domestique et naturelle (1) ». Tout y est sincère; peintre et modèle sont des amis de la vérité. Pour la Mère Angélique, Philippe de Champaigne a été le peintre par excellence. Tous les portraits gravés de la grande abbesse, ceux de Nicolas Habert, de J. Boulanger, de Madeleine Massu, de P. van Schuppen, de Desrochers, de Marie Hortemel, l'ont été d'après des portraits de Philippe de Champaigne. Malheureusement ils représentent tous la Mère Angélique dans un âge assez avancé déjà. L'âge et la date sont inscrits sur le portrait du musée Condé : « Agée de cinquante-sept ans. 1668 (2). »

LES BEAUBRUN (Henri et Charles). — 1603 † 1677 et 1604 † 1692.

Les Beaubrun forment une dynastie de peintres, qui va du milieu du seizième siècle à la fin du dix-septième. Les deux derniers, Henri et Charles, cousins germains et élèves de leur oncle Louis, naquirent, le premier en 1603, le second en 1604, et ne se quittèrent jamais. Leur union fut telle, que pour ainsi dire ils ne font qu'un. Ils vivaient ensemble et travaillaient en commun. Leurs peintures n'étaient ni de Henri, ni de Charles, mais des Beaubrun. Le mariage même, car ils se marièrent, ne troubla jamais leur intimité. C'est par le portrait surtout qu'ils arrivèrent à la fortune. En 1638, le duc de Buckingham, ambassadeur d'Angleterre, leur demanda le portrait d'Anne d'Autriche qui était grosse de six mois, et leur recommanda de ne

(1) *Histoire de Port-Royal*, t. IV, p. 148.

(2) En attribuant ce portrait à Jean-Baptiste de Champaigne, on ne prenait pas garde que Jean-Baptiste, neveu de Philippe de Champaigne, n'était encore qu'un enfant en 1668.

rien cacher de cette grossesse, ce qui fit dire que les Beaubrun avaient peint Louis XIV avant qu'il fût né. Ils le peignirent, d'ailleurs, huit jours après sa naissance (1). Le duc d'Enghien, tout chargé des lauriers de Rocroy et de Fribourg (1643-1644), se fit peindre aussi par les Beaubrun, et il invita les seigneurs de sa suite, ses amis *les petits maîtres*, à en faire autant. Nous retrouverons, plus de vingt ans après, les Beaubrun dans la maison de Condé. On sait combien, de 1656 à 1658 surtout, le portrait fit rage en France. Chacun voulait avoir son portrait. A défaut de portraits peints, on s'envoyait des portraits écrits, dans lesquels on se peignait soi-même. Dieu sait si de tels portraits étaient flattés! Dans un de ces portraits écrits, la marquise de Kerguen fit des Beaubrun, comme portraitistes, un éloge qu'on se passa de mains en mains, à la ville aussi bien qu'à la cour. Dès lors, on vanta partout leur talent, l'agrément de leur coloris, l'aisance et la distinction de leurs attitudes, le bon goût des coiffures et le choix des ajustements qu'ils donnaient aux femmes. On se disait qu'ils savaient embellir, sans rien enlever à la ressemblance. Chargés de peindre l'arc de triomphe du pont Notre-Dame pour l'entrée de Marie-Thérèse à Paris en 1660, ils s'acquittèrent de cette tâche aux applaudissements de tous. En 1661, ils firent à l'intention du roi d'Espagne le portrait du Dauphin, dix jours après sa naissance... Les Beaubrun étaient peintres ordinaires du roi, membres et trésoriers de l'Académie. En leur accordant en commun cette charge, l'Académie avait voulu consacrer une union sans exemple... Henri Beaubrun mourut en 1677, Charles en 1692. Leurs œuvres sont pour ainsi dire inconnues (2). On cite cependant, au musée de Versailles, un portrait de Mme Hardie, fille

(1) Ce portrait se trouve maintenant au musée de Versailles. Il n'offre qu'un intérêt historique. Le prince emmailloté, avec l'Ordre du Saint-Esprit par-dessus son maillot, est sur les genoux de sa nourrice (la dame Amelin).

(2) Jal, à qui l'histoire des lettres et des arts est redevable de tant d'indications précieuses, a consacré à tous les Beaubrun une étude approfondie. (Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*.) — Le musée du Louvre ne possède rien des Beaubrun. On y voit seulement (n° 309 du catalogue de Villot) les portraits de Henri et de Charles Beaubrun peints dans un même cadre, par un de leurs élèves, Martin Lambert (1630-1699). — Voir la notice que Guillet de Saint-Georges a consacrée aux Beaubrun dans les *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. I, p. 137-146.

de M. Nointel, et un portrait de Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France. Nous y ajouterons les deux portraits de Mme de Longueville et de sa belle-fille, Mlle de Longueville, qu'on leur attribue dans la collection de Monsieur le duc d'Aumale, attribution d'autant plus probable que les Beaubrun ont été employés par le grand Condé, les archives de Chantilly en font foi. Par acte passé « par devant les notaires et garde notes du Roy, Henri et Charles Beaubrun reconnaissent avoir reçu la somme de deux mille livres à eux payée par S. A. S. Monseigneur Louis de Bourbon prince de Condé pour solde de tous les portraits et ouvrages de peinture par eux faits pour le service de S. A. S. du passé jusqu'à ce jourd'huy (20 juillet 1675) ». (*Papiers de Condé,* au musée Condé.)

Il est difficile, faute de preuves d'une authenticité suffisante, de donner les caractéristiques essentielles de la peinture des Beaubrun. La vogue mondaine dont ces deux peintres inséparables bénéficièrent de leur vivant ne semble pas leur avoir survécu; ils ont été à la mode, et leur œuvre a duré ce que dure la mode. Mazarin d'abord et Louis XIV ensuite leur commandaient des portraits à la douzaine à raison de deux cents livres pour les portraits de *demi-corps* et de quatre cents livres pour les portraits de *corps entiers.* Cela ne ressemble-t-il pas un peu à de la pacotille? L'art de ces portraitistes était tellement effacé, que la trace s'en est presque aussitôt perdue. Et puis, cette indissoluble union de deux peintres ne met-elle pas en défiance sur la valeur de chacun d'eux? Au point de vue commercial de semblables associations sont admissibles, en matière d'art et surtout de peinture elles ne disent rien qui vaille, un tel renoncement de soi-même ne se pouvant concevoir que si chacune des parties n'a pas grand'chose à abandonner. Un peintre n'est vraiment un artiste que s'il a sa manière de voir; plus il est artiste, plus il y tient, plus il y a d'intransigence en lui. Les Beaubrun étaient aimables et leur peinture l'était aussi. Ils savaient plaire et donnaient à leurs portraits quelque chose de plaisant. Rien de plus. Leur art n'était que de surface. Le monde, généralement, n'en demande pas davantage.

LXIII. — *Portrait de Mme de Longueville (Anne-Geneviève de Bourbon-Condé, duchesse de).*

H. 0m,55; L. 0m,45.

« Anne Geneviève de Bourbon, fille de Henri de Bourbon II du nom, prince de Condé, et de Charlotte-Marguerite de Montmorency; née au château de Vincennes le 27 août 1619; mariée à Paris le 2 juin 1642, dans la chapelle de l'hôtel de Condé, par dispense du pape, à Henry d'Orléans II du nom, duc de Longueville, pair de France; eut grande part aux mouvements survenus durant la minorité du roi Louis XIV; mais, revenue à elle, vécut avec une piété exemplaire; mourut à Paris le 15 août 1679, âgée de cinquante-neuf ans sept mois; fut enterrée près de sa mère, au couvent des Carmélites du faubourg Saint-Jacques, où elle s'étoit retirée plusieurs années auparavant (1)... » Ainsi parle le Père Anselme, avec la précision d'un généalogiste, mais sans rien laisser paraître de la physionomie de cette princesse. Au moment de regarder son portrait, cependant, c'est de la physionomie du personnage qu'il faut se pénétrer. Sœur du grand Condé et du prince de Conti, belle et admirée de tous, aussi haute par le cœur que par la naissance, douée de tous les dons de l'esprit, romanesque, ambitieuse et désintéressée, héroïque par nature et aventurière par occasion, s'étant donnée tout entière à un homme qui s'était gardé tout entier, Mme de Longueville chercha, jeune encore, dans l'austérité du Carmel, le repos nécessaire pour se retrouver dans la mort après s'être égarée dans la vie. Demandons à son biographe de nous la présenter. « Elle était grande et d'une taille admirable. Ses yeux étaient du bleu le plus tendre. Des cheveux d'un blond cendré de la dernière finesse, descendant en boucles abondantes, ornaient l'ovale gracieux de son visage et inondaient d'admirables épaules, très découvertes selon la mode du temps. Son teint, que sa blancheur et sa délicatesse faisaient appeler un teint de perle,

(1) Père Anselme, *Histoire généalogique de la maison royale de France.*

prenait toutes les nuances des sentiments qui traversaient son âme. Elle avait le parler le plus doux. Ses gestes formaient, avec l'expression de son visage et le son de sa voix, une musique parfaite. Le charme qui lui était propre était un abandon plein de grâce, une langueur qui avait des réveils brillants quand la passion la saisissait, mais qui, dans l'habitude de la vie, lui donnait un air d'indolence et de nonchalance aristocratique, qu'on prenait quelquefois pour de l'ennui, quelquefois pour du dédain (1). » Telle était l'adorable personne qui, à vingt-deux ans, devint la seconde femme du duc de Longueville. Il touchait alors à la cinquantaine et amenait à sa jeune épouse une belle fille, qui était en âge de devenir une jeune femme. En donnant à une fille de la maison de Bourbon le beau nom d'Orléans, l'orgueil des Condé avait lieu d'être satisfait ; l'esprit romanesque de la jeune fille n'y trouva pas son compte. Le brillant prince de Marcillac, qui allait être le duc de la Rochefoucauld, ne tarda pas à s'en faire aimer. Le voyage en Westphalie, en 1646, et les fêtes de Munster, où la jeune beauté de Mme de Longueville eut l'éclat d'un triomphe, apportèrent quelque diversion à cette passion naissante; mais le coup était porté, et la Fronde, dont Mme de Longueville allait être l'héroïne, exalta en elle une passion qui, durant six ans, la posséda tout entière. Les choses, cependant, rentrèrent dans l'ordre ; les partis désarmèrent, et Mme de Longueville reprit possession de sa conscience. « Je ne demande plus rien à Dieu que la paix », écrivait-elle à Lenot le 3 décembre 1654. Elle avait alors trente-cinq ans. « Autorisée à se rendre dans une de ses maisons, Mme de Longueville s'arrêtait à Moulins, au couvent de la Visitation, où sa tante de Montmorency, Marie-Félice des Ursins, jadis la Sylvie de Théophile, aujourd'hui sœur Marie-Henriette, priait depuis vingt ans, et, sous le cilice et la bure, pleurait le décapité de Toulouse, le héros de Veillane et de l'île de Ré. Ayant puisé dans ses entretiens avec cette sainte la force d'accomplir le sacrifice de son orgueil, elle s'inclina devant son mari ; M. de Longueville adoucit l'épreuve. « Il m'a reçue avec des joies infinies... » A ce

(1) Cousin, *La jeunesse de madame de Longueville*, p. 6, in-12. 1876.

jour commence cette vie de recueillement et de pénitence, pratiquée avec une suite, une fermeté qui soutiendra les plus cruelles douleurs. Si un lieu rattache encore au monde cette âme forte et tout en Dieu, c'est le désir ardent de faciliter à son glorieux frère le retour au devoir (1). » Mme de Longueville fut pour beaucoup, en effet, dans le repentir du grand Condé... M. de Longueville mourut en 1663, et, de plus en plus, Mme de Longueville se retira du monde pour se donner exclusivement à l'éducation de ses deux fils. L'un d'eux, celui dont elle était accouchée à l'Hôtel de ville pendant la Fronde, fut tué, à l'âge de vingt-trois ans, au passage du Rhin (12 juin 1672). Dès lors, Mme de Longueville vécut dans les plus grandes austérités, se partageant entre les Carmélites de la rue Saint-Jacques et les Solitaires de Port-Royal des Champs, les Arnauld, les Nicole, les de Sacy, qu'elle protégea, même contre le roi. C'est à eux qu'en mourant elle laissa son cœur. Quant à son corps, il fut déposé aux Carmes... Nul portrait n'est mieux à sa place que celui de Mme de Longueville dans la maison de Condé.

Mme de Longueville, dans le portrait qui se voit à Chantilly, est dans la fraîcheur de sa jeunesse, en buste, de trois quarts à droite, sur un fond perdu presque noir. Ses cheveux blonds, dont la masse entremêlée de perles est tordue en chignon par derrière la tête, s'arrangent par devant en frisons légers tout autour du front, caressent de leurs boucles soyeuses et les joues et le cou, et se répandent en anneaux d'or jusque sur les épaules. Scudéry qui, dans le *Cyrus*, célèbre Mme de Longueville sous le nom de Mandane, n'a garde d'oublier « les mille anneaux d'or que faisoient ses cheveux, qui étoient du plus beau blond ». Le front, de belle forme, est intelligent. Mme de Maintenon, bon juge en matière d'intelligence, a tenu la sœur du grand Condé pour « la plus spirituelle femme de son temps ». Les yeux bleus de Mme de Longueville sont assez fidèlement ce qu'en dit Mme de Motteville : « ils n'étoient pas grands, mais beaux, doux et brillants, et le

(1) *Histoire des princes de Condé, pendant les seizième et dix-septième siècles*, t. VI, p. 311.

bleu en étoit admirable; il étoit pareil à celui des turquoises ». On y voudrait trouver, plus nettement exprimée, cette langueur qui, au dire du cardinal de Retz, « avoit en Mme de Longueville un charme particulier et la rendoit une des plus aimables personnes de France ». La bouche, comme sentiment, est à l'avenant des yeux. Le nez, d'une ligne un peu molle, n'a pas le moindre accent bourbonien ; il y a lieu de croire que le peintre, sous prétexte de flatter son modèle, a enlevé, dans cette partie du visage, tout caractère d'individualité. Quant aux joues, sans rien de lourd encore, elles respirent la santé. « La petite vérole leur avoit enlevé la première fleur de la beauté, mais elle leur en avoit laissé presque tout l'éclat (1). » La beauté de Mme de Longueville consistait plus dans les couleurs de son visage que dans la perfection de ses traits. Les poètes comparaient « aux lis et aux roses le blanc et l'incarnat de son teint, et ses cheveux blonds qui accompagnoient tant de choses merveilleuses faisoient qu'elle ressembloit beaucoup plus à un ange que non pas à une femme (2) ». Ce mot d'ange, appliqué à la sœur du grand Condé, revient également sous la plume de Mlle de Vandy et de Mme de Maintenon... Le costume, quelque opulent qu'il soit, est dans une gamme très douce, en parfaite harmonie avec le visage. La robe de satin blanc, avec son devantier de saphirs et de perles, découvre les épaules et la gorge, tandis que des colliers de perles enroulés autour du cou débordent jusque sur le haut de la poitrine.

Les Beaubrun ne nous ont laissé de cette princesse qu'une image bien molle et bien effacée, agréable sans doute, mais presque banale, et d'où la fierté du caractère et le charme particulier sont absents. Un jour que don Luis de Haro parlait à Mazarin en faveur de Condé, au nom du roi d'Espagne, le cardinal mettait en avant, contre le frère, le caractère de la sœur : « Vos femmes, disait-il à cet ambassadeur, ne se mêlent que de faire l'amour ; en France, ce n'est pas de même. Nous en avons trois qui seraient capables de gouverner et de bouleverser trois grands royaumes : la duchesse de Lon-

(1) Retz, *Mémoires*, édition d'Amsterdam, 1731, t. I, p. 185.
(2) Madame de Motteville, *Mémoires*, t. II, p. 16.

gueville, la princesse Palatine et la duchesse de Chevreuse. » Il est certain que le portrait des Beaubrun ne nous donne pas la duchesse de Longueville dont parlait Mazarin à don Luis de Haro. Nous ne connaissons pas, d'ailleurs, de portrait qui la peigne au vif, avec la fierté de sa race, la hauteur de son âme et cette « beauté d'ange » dont parlent à chaque instant les contemporains... Le portrait gravé par Pierre de Jode, d'après la peinture d'Anselme van Hulle, a sans doute une physionomie que ne rend pas le portrait des Beaubrun. La sœur de Condé n'y est plus de première jeunesse, et le caractère bourbonien des traits y est fort accentué. Il y a aussi quelque chose de triste et de désenchanté dans l'expression du visage; et ce visage est celui de quelqu'un, ce qui suffit pour nous intéresser... Juste d'Egmont, qui était un des peintres attitrés de la maison de Condé, a certainement fait un portrait de la sœur du grand Condé au beau temps de la vie de cette princesse. La comtesse de Maure écrit, en effet, à Mme de Sablé, le 9 septembre 1652 : « Mme de Longueville a mandé à Juste qu'il me donnât son portrait. Il rend ma chambre tout à fait belle. » Mais, où est ce portrait?... Philippe de Champaigne, le peintre de Port-Royal et des Carmélites, aurait pu peindre, mieux qu'aucun autre peintre, « cette mère de l'Église, cette pénitente et sainte princesse, sur le beau chemin qui conduisoit une si belle âme au ciel », comme aurait dit Mme de Sévigné. Peut-être une pareille peinture se retrouvera-t-elle un jour?... Quant aux portraits de Versailles, on ne peut se défendre, devant eux, d'une certaine défiance.

LXIV. — *Portrait de Mlle de Longueville.*

H. 0m,53; L. 0m,44.

« Marie d'Orléans, demoiselle de Longueville, née à Paris le 5 mars 1625; fut mariée, à Trie, à Henry de Savoie II du nom, duc de Nemours, le 22 mai 1657, dont elle resta veuve le 14 janvier 1659; succéda à tous les biens de sa maison après la mort de ses frères; mourut à Paris le 16 juin 1707, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, et est enterrée aux Carmes de la rue Cha-

pon (1). » Nous avons rappelé, en regardant le portrait de Mme de Longueville, ce qu'avait été le duc de Longueville. Mlle de Longueville était donc la fille unique du premier mariage de son père avec Louise de Bourbon-Soissons. Mariée à l'âge de trente-sept ans, au duc de Nemours, elle était veuve deux ans après, à l'âge de trente-neuf ans. Les Beaubrun la montrent dans la fleur de sa première jeunesse, de trois quarts à droite, presque de face, en buste, coupé à mi-bras, sur un fond perdu noir. Ses cheveux, d'un blond décoloré, sont coiffés comme ceux de Mme de Longueville, ramenés en chignon derrière la tête, arrangés en frisons sur le front et en boucles le long des joues et du cou. Un large ruban bleu, bordé d'un liséré rouge, s'enroule autour du chignon. Le visage de Mlle de Longueville est massif déjà. Ses traits, d'une parfaite correction, ont quelque chose de banal; ses yeux sont beaux, son nez et sa bouche sont quasi irréprochables, mais leur expression est indifférente. Les joues, en outre, ont un embonpoint inquiétant, vu le jeune âge du modèle. Des oreilles, qui sont recouvertes par les cheveux, pendent deux grosses perles en poire. La robe est de satin blanc, découvre la gorge et le haut de la poitrine, qui sont déjà plus que présentables. Des nœuds, du même ruban qui agrémente les cheveux, sont attachés au milieu du corsage et sur le haut des manches. Des perles en poire, semblables à celles des pendants d'oreilles, s'enroulent en collier autour du cou et se retrouvent aussi mêlées aux nœuds de la robe.

Les Beaubrun ont dû peindre en même temps ces deux portraits, on serait tenté de dire cette paire de portraits, dont l'un est celui d'une jeune femme, l'autre celui d'une jeune fille, et entre lesquels, cependant, on ne distingue guère, car l'accent personnel est de part et d'autre complètement effacé. Les mêmes procédés de peinture et le même parti pris de flatterie donnent de la banalité à ce genre de portraits.

(1) Père Anselme, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France.*

MIGNARD (Pierre). — 1610 † 1695.

Mignard naquit à Troyes, au mois de novembre 1610. Malgré les efforts faits par l'abbé de Monville pour lui donner une généalogie romanesque, le nom de Mignard est resté son vrai nom de famille. On destinait Mignard à la médecine, sa vocation l'entraîna vers la peinture. Il entra, dès l'âge de douze ans, chez le peintre Boucher à Bourges, revint à Troyes au bout d'un an, reçut les leçons du sculpteur Pierre Gentil, fut ensuite envoyé à Fontainebleau pour étudier les chefs-d'œuvre réunis dans le palais, et y passa deux ans. Ses progrès furent tels, qu'à son retour à Troyes le maréchal de Vitry lui fit peindre la chapelle de son château de Coubert en Brie, et le présenta ensuite à Simon Vouet, qui, découvrant en Mignard un vrai peintre, lui proposa sa fille en mariage. Mignard déclina cet honneur. A la vue des tableaux rapportés d'Italie par Jacques Stella en 1634, il avait résolu d'aller à Rome. Il y arriva en 1635, sous le pontificat d'Urbain VIII, et y resta vingt-deux ans. Dufresnoy, qu'il avait connu chez Vouet, s'y trouvait déjà et devint son meilleur ami. Plus poète que peintre, il guida Mignard dans les voies de l'inspiration : « L'amitié qu'ils avaient l'un pour l'autre, dit Félibien, était exempte d'envie. Ils n'avaient rien de secret ni de particulier. Les biens de l'esprit, comme ceux de la fortune, leur étaient communs. Chacun faisait part à son compagnon des connaissances qu'il acquérait dans son art, et ils n'étaient jamais plus contents l'un de l'autre que quand ils se pouvaient rendre de mutuels services. » C'est ainsi que Montaigne et la Boétie, un siècle auparavant, s'étaient aimés. Mignard, n'osant pas aspirer jusqu'aux maîtres souverains, borna son ambition à imiter leurs imitateurs. Louis Duplessis, cardinal de Lyon, frère du cardinal de Richelieu, lui ayant demandé la copie de toutes les peintures de la galerie Farnèse, il passa huit mois dans l'intimité de ce travail, et se pénétra pour le reste de sa vie de l'esprit des

Carrache. Après douze ans de séjour à Rome, il n'avait plus rien que de Romain; il le croyait du moins, et ses amis (Dufresnoy, l'Algarde, François Flamand, le chevalier del Pozzo) le pensaient aussi; sa peinture ressemblait de plus en plus à celle des maîtres de Bologne, les Italiens lui en savaient gré; hélas! les Français aussi; on l'appelait *Mignard le Romain,* et il se complaisait dans cette appellation. Comme portraitiste, cependant, il gardait des qualités vraiment françaises, et ce fut dans le portrait qu'il trouva les éléments de sa fortune et de sa réputation. Le portrait d'Hugues de Lionne et ceux des Arnauld lui valurent de faire le portrait d'Urbain VIII d'abord et celui d'Innocent X ensuite. Malheureusement pour le peintre français, Vélasquez allait venir à Rome en 1649 et faire aussi le portrait de ce dernier pape (1). D'un pinceau aimable et facile, Mignard saisissait promptement la ressemblance, non pas dans le sens profond du mot, mais de la façon qui plaît généralement aux hommes et plus particulièrement aux femmes, fardant la vérité et l'enguirlandant de manière à la rendre charmante toujours. A la fin de 1653, Dufresnoy avait été s'établir à Venise. Mignard l'y rejoignit au printemps de l'année suivante et y resta huit mois. Il visita, chemin faisant, Rimini, Bologne, Modène, Parme, et s'arrêta à Mantoue, où le duc lui demandait plusieurs portraits. Au mois de janvier 1655, Fabio Chigi ayant succédé à Innocent X, Mignard dut peindre encore le portrait du nouveau pape, qui avait pris le nom d'Alexandre VII. Ce fut alors qu'il épousa la fille d'un architecte romain, Anna Avolara, beauté rare, qui devint le modèle des nombreuses Vierges qu'on appela les *Mignardes.*

En 1656, Mignard fut rappelé en France par M. de Lionne, secrétaire d'État des affaires étrangères, parlant au nom du roi. Il s'embarqua le 10 octobre 1657, laissant sa famille à Rome, pour s'y ménager un prétexte de retour. A Avignon, où il s'était rendu auprès de son frère, il fut atteint d'une maladie grave, qui le retint pendant huit mois. Ce fut alors qu'il connut Molière, avec lequel il se lia d'une amitié que la mort seule devait rompre.

(1) Ce portrait est à Rome, dans la galerie Doria.

A Lyon, où il séjourna ensuite, il était en train de peindre plusieurs portraits, quand un ordre de Mazarin le manda sans retard à Fontainebleau... Mazarin préludait à la *Paix des Pyrénées* par la négociation du mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse, et il s'agissait de faire en hâte, à l'intention de l'infante, le portrait du jeune roi. Ce portrait fut exécuté en quelques jours et immédiatement expédié à Madrid. Mignard était, d'ailleurs, un parfait courtisan. Sous des traits agréables, il était distingué de manières, d'esprit aimable et prompt, simple avec dignité. Il plut à Mazarin par son intelligence, à la reine-mère par ses belles manières et par la délicatesse de son pinceau. Sa fortune était faite; La Bruyère fit son portrait en belle prose, et Molière en beaux vers. Dès son arrivée à Paris, il peignit le portrait du duc d'Épernon et décora une des chambres de son hôtel (ancien hôtel de Longueville). Puis, pour complaire à la reine, il peignit à fresque la coupole du Val-de-Grâce, qui ne comprend pas moins de deux cents figures. Cette fresque lui demanda un an de travail et fut terminée en 1663. Dufresnoy avait voulu être le second de Mignard dans cette vaste entreprise, à laquelle Molière a dédié tout un poème, la *Gloire du Val-de-Grâce*, véritable traité de peinture, où sont énumérées avec justesse et précision les principales règles de l'art.

Cette tâche accomplie, Mignard rappela sa famille, qui revint à Paris à la fin de 1664. Colbert avait la surintendance des bâtiments et ne voyait en peinture que par les yeux de Le Brun. Recteur et chancelier de l'Académie depuis dix ans déjà, premier peintre du roi, directeur des Gobelins, Le Brun était en France le souverain maître des Beaux-Arts. Mignard, trop pénétré de son importance pour accepter la seconde place, refusa d'entrer à l'Académie. Il se mit à la tête des *maîtrises* qui formaient l'Académie de Saint-Luc et qui prétendirent faire échec à l'Académie royale. Louis XIV et Colbert tenaient pour Le Brun. Mignard avait pour lui Marie-Thérèse et toutes les grandes dames auxquelles il avait prodigué tant de flatteries dans ses portraits, les gens de lettres « les oiseaux des Tournelles », Dufresnoy, Boileau, Chapelle, Molière, Racine. Entre les deux Académies, Colbert tenta un rapprochement, et fit proposer à Mignard, ainsi qu'à Dufresnoy, d'entrer de plain-pied

à l'Académie royale. Ils refusèrent. Alors Colbert leur dépêcha Charles Perrault, avec mission de les prier d'abord et de les menacer ensuite. « Monsieur, lui répondit Mignard, le roi est le maître, et s'il m'ordonne de quitter le royaume, je suis prêt à partir. Mais sachez bien qu'avec ces cinq doigts, il n'y a pas de pays en Europe où je ne sois plus considéré, et où je ne puisse faire une plus grande fortune qu'en France. » Colbert n'insista pas.

La situation de Mignard devenait de plus en plus considérable. Son atelier était le rendez-vous du plus grand et du plus beau monde. Nul ne produisait avec plus de facilité, nul n'a davantage et plus longtemps travaillé. « Les paresseux sont des hommes morts », disait-il, et jusqu'à sa mort sa main ne se fatigua jamais. Dans la foule de ses œuvres, il faut citer les peintures de l'hôtel d'Hervar, surtout celles de la galerie du château de Saint-Cloud, que Monsieur, frère du roi, commanda au retour de la campagne de 1677. Le Brun venait de se surpasser dans la grande galerie de Versailles; Mignard ne voulut pas rester au-dessous de Le Brun. Louis XIV vint lui-même inaugurer la galerie de Saint-Cloud et complimenta Mignard. Après la mort de Colbert (1683), Louvois devint premier ministre et Mignard obtint tout ce qu'il voulut. Il eut à peindre alors les *Petits appartements* de Versailles, le *Cabinet de Monseigneur,* abattu en 1728, et la *Petite galerie,* détruite en 1736 (1).

Le Brun étant mort en 1690, Mignard fut nommé premier peintre du roi et membre de l'Académie royale, qui ne lui ouvrit sa porte que par ordre du roi. Noël Coypel prit la parole et dit que l'Académie obéissait aux volontés de Sa Majesté; et M. Mignard fut nommé du même coup professeur, directeur, chancelier et recteur... Mignard peignit jusqu'à sa dernière heure. Il avait quatre-vingt-un ans, quand il soumit à Louvois les dessins pour la décoration du dôme des Invalides, qu'il comptait peindre lui-même. La mort seule l'en empêcha. Il la vit venir et l'attendit de pied ferme; elle le prit à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, le 6 mai 1685. Sa vie active n'avait pas duré moins de soixante-treize ans. Louis XIV, dont il avait fait dix fois le portrait, l'avait

(1) Ces peintures ont été gravées par Gérard Audran, Simon Thomassin et Louis Surugue.

MIGNARD (PIERRE)

(1610 † 1695)

MOLIÈRE

anobli en 1687, et sa fortune était considérable. On fit à Mignard des funérailles triomphales dans l'église Saint-Roch. Le roi, dès lors, ne voulut plus avoir de *premier peintre,* jugeant que des hommes tels que Le Brun et Mignard ne pouvaient être remplacés.

LXV. — *Portrait de Molière (Jean-Baptiste Poquelin)* [1].

Sur toile. — H. 0m,58; L. 0m,49.

La femme du comédien Poisson (2) nous a laissé de Molière le portrait écrit que voici : « Il n'était ni trop gros, ni trop maigre. Il avait la taille plutôt grande que petite, le port noble, la jambe belle. Il marchait gravement, avait l'air très sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts, et les divers mouvements qu'il leur donnait lui rendaient la physionomie extrêmement comique. » On ne peut juger ni de la taille, ni de la démarche, ni de la jambe bien faite, dans le portrait peint dont on ne voit que la tête; mais on y retrouve, en tenant compte des atténuations apportées à la nature par un artiste qui avait l'habitude de flatter ses modèles, « le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts », mentionnés par Mme Poisson. Ce signalement est, d'ailleurs, fort incomplet. Il n'y est pas parlé des yeux, miroirs de l'âme, et, dans la physionomie, il n'est fait mention que de l'acteur. Mignard, contrairement à ses habitudes, va nous rendre l'homme tout entier.

Le portrait de Molière, au musée Condé, est en buste, de trois quarts plein à droite, presque de face, dans un cadre ovale, sur un fond perdu

(1) Molière naquit à Paris, le 15 janvier 1622. Son père s'appelait Poquelin, sa mère Marie Cossé. Fils et petits-fils de valets de chambre tapissiers du roi, il était destiné à l'état de son père. Son goût pour les lettres et pour le théâtre en décida autrement. Il fut mis, à l'âge de quatorze ans, au collège de Clermont à Paris, où il eut pour professeur Gassendi et pour condisciples le prince de Conti, Chapelle, etc. Insoumis à l'autorité de Descartes aussi bien qu'à celle d'Aristote, il ne voulut soumettre sa raison à aucune autre autorité que celle de la vérité démontrée. La doctrine d'Épicure, calomniée par les uns et vengée par les autres, fut celle qu'il adopta dès les bancs de l'école et qu'il professa toujours. Dès qu'il se résolut pour le théâtre, il changea son nom contre celui de Molière.

(2) Poisson jouait dans les pièces de Molière, sous les yeux mêmes de Molière.

noir. Vivant, parlant, pensant, il a été pris sur le vif; aucun doute à cet égard. La tête, coiffée de la perruque du temps de Louis XIV (1), est légèrement penchée sur l'épaule droite. La fatigue du comédien, la souffrance également, s'y font visiblement sentir, avec une résignation faite d'enjouement et de douceur. Dans cette altération du visage, le travail et les soucis ont été pour beaucoup sans doute, mais la maladie est là aussi qui a fatigué le teint, mis des rides au front et des dépressions sur les joues. Les yeux, sous leurs épais sourcils, ont quelque chose d'infiniment touchant dans leur regard. On croirait presque qu'ils ont pleuré. L'iris en est toujours d'un beau bleu; mais les paupières se sont alourdies, et le cristallin est comme injecté de sang. Cependant il n'ont rien perdu de leur esprit, surtout de leur bonté. La bouche n'est ni moins spirituelle ni moins bienveillante dans son expression; la grandeur en a été peut-être atténuée, ainsi que l'épaisseur des lèvres; mais ce qu'elle garde aussi de bonté, dans son désenchantement, démontre une vérité que le peintre n'a pu rendre qu'en copiant fidèlement son modèle. Quant au nez, dont le méplat est large, il a bien dans sa forme une certaine lourdeur, mais ce n'est pas là « le nez gros » dont parle Mme Poisson. En ce point du visage encore, le peintre n'a-t-il pas corrigé quelque peu la nature? Comme vêtement : une chemise blanche, familièrement attachée au bas du cou; et, négligemment jetée pardessus cette chemise, une robe de chambre verdâtre sommairement indiquée. Molière étant mort à cinquante et un ans, le 17 février 1673 (2), et paraissant avoir ici de quarante-huit à cinquante ans, il faudrait mettre au bas de cette peinture une date comprise entre 1670 et 1672. Quant au nom du peintre, Nolin ne le donne-t-il pas dans la gravure qu'il a faite très probablement d'après ce portrait en 1685 et au bas de laquelle il a écrit : *Petrus Mignard Trecensis pinxit* (3). Un pareil témoignage se produisant douze ans

(1) Cette perruque est châtain clair, avec des reflets roux.

(2) Il naquit le 15 janvier 1622.

(3) Tandis que le portrait de Chantilly ne donne que la tête et une partie du buste, la gravure de Nolin représente Molière assis, vu jusqu'à la hauteur des genoux, tenant de la main droite une plume et de la gauche un cahier ouvert sur lequel il s'apprête à écrire. Hormis la tête, qui

seulement après la mort de Molière et du vivant même de Mignard, est irrécusable. On n'en demeure pas moins troublé, car on ne retrouve là avec certitude ni le faire, ni l'esprit de Mignard. Mais n'y a-t-il pas dans l'œuvre des peintres de ces disparates qui confondent, et n'est-il pas possible que Mignard, en présence d'un modèle où il voyait un de ses plus chers amis, ait mis volontairement de côté ce qu'il y avait de fardé dans son art, pour ne voir que la seule nature dégagée de mensonges? C'est ainsi que, par exception, son pinceau aurait dit la vérité vraie. C'est ainsi qu'il aurait montré sans artifice ces chairs émaciées, d'une coloration mate et grisâtre, qui révèle au grand jour les ravages du maquillage de chaque soir... Mignard aurait tout autrement fait pour le portrait dont la Comédie-Française est justement fière.

Le portrait de la Comédie-Française a été exécuté sans doute après la mort de Molière. C'est une sorte d'apothéose où le peintre, tout en conservant au poète ses principaux traits, les a transfigurés en vue de la postérité. Chamfort y fait allusion dans son *Éloge de Molière*, qui remporta le prix de l'Académie française en 1769 : « Je ne cacherai pas, dit-il, la simplicité de mon sujet sous l'emphase du panégyrique, et je n'imiterai pas les comédiens français qui ont fait peindre Molière sous les habits d'Auguste (1). » C'est, en effet, en costume d'empereur romain qu'est représenté Molière dans ce portrait, dont l'exécution pompeuse est bien celle du peintre du Val-de-Grâce et des plafonds de Saint-Cloud. La tête du poète, avec les lauriers qui la con-

reproduit fidèlement le portrait de Chantilly, le reste de la figure est d'un dessinateur quelconque et d'ailleurs assez faible. Sur le fond lambrissé de cette gravure est accrochée une horloge, dont la forme a été modifiée dans les différents états de la planche. Cette planche, qui est loin d'être un chef-d'œuvre, fut reprise en 1696 et ajustée dans une bordure ovale pour la *Galerie des hommes illustres* de Perrault.

(1) Le portrait de la Comédie-Française faisait partie du cabinet de M. Molinier, dont la vente eut lieu en 1783. Dans le catalogue de ce cabinet on trouve sous le n° 25 : « Le portrait de Jean-Baptiste Poquelin Molière. Il est à mi-corps, vu de face, couronné de lauriers, vêtu à la romaine et tenant un bâton de commandement... Ce portrait est peint par Mignard... Il est gravé par Cathelin pour les *Œuvres* de Molière. Hauteur : deux pieds six pouces ; largeur : deux pieds. » Ce portrait fut acquis en 1868 à la vente de Vidal, violon à l'Opéra, par M. Édouard Thierry, alors directeur de la Comédie-Française. M. Monjean en possédait une répétition, exécutée postérieurement, qui a appartenu successivement à Talma, à Boursault et à Kastner.

ronnent, prend, sous le pinceau de Mignard, quelque chose de superbe. Tout y est arrangé, fardé, je dirais presque inhumanisé. Les traits gagnent en correction ce qu'ils perdent en mobilité. Dans les yeux agrandis, il ne reste plus rien des soucis de la vie. Les narines, frémissantes et fières, font oublier la grosseur du nez. La bouche toujours grande et les lèvres toujours épaisses ont une régularité qui fait perdre de vue l'expression. Le visage, dans son ensemble, a de la puissance, mais la physionomie s'en est allée, cette physionomie faite d'esprit, de passion, de souffrance et de bonté, que l'on retrouve si saisissante et si vraie dans le portrait du musée Condé. Or, le portrait de la Comédie-Française est irrécusablement de Mignard. Voilà bien cette pâte solide et cet émail lisse, cet éclat et cette crudité de couleurs, cet esprit superficiel et cette absence d'observations profondes, qui sont la marque ordinaire du peintre, toutes choses que vainement on cherche et que fort heureusement on ne trouve pas dans le portrait de la galerie de Chantilly. Ce qu'on y sent, c'est ce je ne sais quoi de précieux et de rare qui fait les chefs-d'œuvre, c'est cette couleur moelleuse et souple qui donne les illusions de la vie, ce sont ces enveloppements d'ombres et de clairs-obscurs qui, sans nuire à la précision du trait, en écartent toute sécheresse. Quelque troublé que nous soyons en inscrivant le nom de Mignard au bas de ce portrait, nous maintenons cette attribution, en faveur de laquelle la gravure de Nolin, nous l'avons dit déjà, apporte un témoignage considérable. Et puis, nous le répétons encore, les peintres ont de ces surprises dans leurs œuvres, surprises heureuses quelquefois, et ce serait ici le cas... Certains critiques, tout à fait désorientés devant cette peinture, ont prononcé le nom de Sébastien Bourdon (1); mais, dans les portraits de ce maître, fouillés à l'excès et surchargés d'ombres noires, on ne voit rien des belles clartés du portrait du musée Condé (2). Laissons donc à Mignard

(1) Voir la belle étude que M. Émile Perrin a faite du portrait de Molière appartenant à Monsieur le duc d'Aumale.

(2) La gravure de Duflos, d'après le portrait de Molière par Sébastien Bourdon, donne l'impression d'une œuvre effacée de caractère et sans aucune analogie avec le portrait du musée Condé.

un chef-d'œuvre qui, tout en n'ayant pas l'air de lui appartenir, lui a toujours été donné, et remarquons une fois de plus combien tout ce qui touche à Molière est environné d'obscurité. On n'a pas une seule ligne écrite de la main d'un homme qui a tant écrit, et l'on ne peut, malgré l'affirmation du graveur, s'empêcher de douter de l'artiste qui a peint le plus beau des portraits du plus grand de nos poètes comiques.

Quel que soit le nuage qui plane sur cette œuvre rare entre toutes, Mignard n'en reste pas moins le peintre familier de Molière, celui auquel l'histoire ou la légende a donné presque tous les portraits du poète. Dès son retour en France, en 1657, après vingt-deux ans de séjour en Italie, il avait rencontré Molière, qui parcourait la province avec sa troupe, déjà célèbre sous le nom de l'*Illustre théâtre* (1), et il s'était lié avec lui d'une inaltérable amitié. C'est de cette époque que date, sans doute, le premier des portraits de Molière par Mignard. Molière avait alors trente-cinq ans, Mignard en avait quarante-huit (2). Tous deux revinrent à Paris en 1658, l'un pour peindre le portrait du jeune roi, l'autre pour prendre possession de l'hôtel du Petit-Bourbon, près du Louvre, sous la protection du prince de Conti d'abord, de Monsieur ensuite, et du roi enfin (3). Molière fut, dès lors, d'une fécondité prodigieuse. En moins de quinze ans, trente ouvrages, dont plus de la moitié sont des chefs-d'œuvre, furent composés par lui et représentés sur son théâtre (4). Mignard, non moins fécond en son genre, suivit assidûment

(1) Il avait donné à Lyon, en 1653, la première de ses pièces, *l'Étourdi*; la seconde, *le Dépit amoureux*, avait été représentée à Béziers en 1654, devant le prince de Conti, son ancien condisciple au collège de Clermont.

(2) Le premier portrait de Molière, par Mignard, signé, mais non daté, serait, d'après M. S. Scheikevitch, celui qui parut à l'exposition organisée à Moscou en faveur des victimes de la disette de 1892. M. S. Scheikevitch lui a consacré un intéressant travail dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er décembre 1892.

(3) Les comédiens que dirigeait Molière prirent le nom de *Comédiens de Monsieur*, et bientôt celui de *Comédiens du Roy*.

(4) Les *Précieuses ridicules*, 1659; le *Cocu imaginaire*, 1660; l'*École des maris*, 1661; les *Fâcheux*, 1661; l'*École des femmes*, 1662; la *Critique de l'École des femmes*, 1663; l'*Impromptu de Versailles*, 1663; le *Mariage forcé*, 1664; la *Princesse d'Élide*, 1664; le *Festin de Pierre*, 1665; l'*Amour médecin*, 1665; le *Misanthrope*, 1666; le *Médecin malgré lui*, 1666; le *Sicilien ou l'Amour peintre*, 1667; *Amphitryon*, 1668; l'*Avare*, 1668; *George Dandin*, 1668; le *Tartufe*, 1669 (les trois premiers actes avaient été joués devant le roi en mai 1664, le quatrième acte dut être refait, et la pièce

Molière durant ces quinze années. Tandis que Molière chantait avec ferveur les fresques du Val-de-Grâce, Mignard eut sans doute à cœur de faire et de refaire le portrait du poète. C'est ainsi qu'on a toute une série de portraits de Molière, gravés d'après Mignard, tous comme frappés d'une même marque, tous procédant d'une exécution brillante, mais sommaire, tous démontrant une observation superficielle de la nature et du caractère. D'un tout autre style — nous l'avons dit déjà et nous le répétons encore — est le portrait du musée Condé, portrait vivant et ne portant aucune trace des conventions routinières que Mignard le Romain avait rapportées d'Italie et qu'il prodiguait habituellement dans ses portraits. De la collection Lenoir, le portrait actuellement à Chantilly passa dans celle du duc de Sutherland, d'où il entra dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale. Qu'en était-il advenu antérieurement à Lenoir? On ne sait (1). Toujours est-il qu'il servit de modèle à tous les artistes, graveurs et sculpteurs, qui eurent à faire ensuite le portrait de Molière. C'est d'après le portrait du musée Condé qu'Audran a gravé le portrait qui sert d'en-tête à la *Vie de Molière* publiée en 1705; que Lépicié a exécuté la gravure de l'édition in-4° de 1734, illustrée par Boucher; que Ficquet a fait la précieuse planche qui suivit de quelques années celle de Lépicié; que Cathelin a gravé l'estampe pour les *Œuvres complètes de Molière,* publiées en 1773; que Houdon, enfin, a sculpté en 1778 l'admirable buste de la Comédie-Française.

Il fait bon voir, dans la maison de Condé, le plus beau des portraits de

définitive ne fut jouée qu'en 1669); *Pourceaugnac,* 1669; les *Amants magnifiques,* 1669; le *Bourgeois gentilhomme,* 1670; les *Fourberies de Scapin,* 1671; la *Comtesse d'Escarbagnas,* 1671; les *Femmes savantes,* 1672; le *Malade imaginaire,* 1673. C'est pendant la quatrième représentation de cette dernière pièce, le vendredi 17 février 1673, que se produisit, sur le théâtre, l'hémorragie qui amena la mort quelques heures après. Molière était âgé de cinquante et un ans, un mois et trois jours. Il fut enterré le 21 février, sur l'ordre du roi, au cimetière de Saint-Joseph.

(1) D'après l'abbé Monville, la gravure de Nolin, datée de 1685, aurait été faite d'après un portrait de Mignard exécuté en 1666 ou 1667, et ce portrait, qui se trouvait encore en 1730 chez la fille de Mignard, la comtesse de Feuquière, serait, selon MM. Benjamin Filon et Paul Mantz, le portrait même que possède Monsieur le duc d'Aumale. Nous ne saurions nous ranger à cet avis. Pour nous, le portrait de la galerie de Chantillly, d'après lequel Nolin semble avoir exécuté sa gravure, représente Molière à la fin de sa vie, et a été peint sans doute entre 1670 et 1672.

Molière (1). On sait les rapports qui existèrent entre le grand Condé et Molière, que le rang social séparait par d'infranchissables distances. Le héros de Rocroy n'avait pas pour l'auteur du *Misanthrope* cette sorte d'engouement prodigué par les grands à ceux qui les amusent. Il estimait l'homme pour son caractère autant que le poète pour son talent. Il se plaisait dans la conversation de Molière et il aimait à le voir souvent. Il prisait en lui le philosophe qui connaissait les hommes pour ce qu'ils sont, mais qui, tout en regardant leurs travers et en pénétrant leurs vices, voyait leurs faiblesses avec indulgence, leurs misères avec compassion, leur bonheur avec joie. Le grand Condé grandit encore devant la postérité par la protection dont il a couvert un tel homme. Les archives mêmes de Chantilly sont là pour nous dire avec quelle généreuse sollicitude il s'employa en faveur du *Tartufe,* que de soins il mit à écarter les obstacles accumulés par la cabale religieuse autour de ce chef-d'œuvre. C'est sur son conseil — on ne saurait trop le rappeler — que Molière écrivit cet admirable morceau :

Il est de faux dévots ainsi que de faux braves...

devant lequel tombèrent toutes les résistances (2)... En présence du portrait de Molière placé dans la maison de Condé, il importait de rappeler les liens qui rapprochèrent le plus grand de nos poètes comiques du plus grand homme de guerre du dix-septième siècle. Dans cette demeure quasi royale, où Monsieur le duc d'Aumale a fait régner la royauté de l'intelligence, la

(1) M. Henriquel-Dupont a reproduit ce portrait dans une planche qui est à la fois un chef-d'œuvre de gravure et un modèle d'interprétation.

(2) Les archives de la maison de Condé, conservées à Chantilly, contiennent une lettre de Henri-Jules, duc d'Enghien, fils du grand Condé, à M. de Ricous, qui faisait à Paris les affaires de son père. Ce billet est du mois d'octobre 1663. A cette date, le duc d'Enghien charge M. de Ricous de demander à Molière d'organiser au Raincy une représentation dans laquelle seront joués l'*Amour médecin* et *Tartufe*. « Si le quatrième acte était fait, demandez à Molière s'il ne le pourrait pas jouer. » M. Régnier pense que le duc d'Enghien dit ici *fait* pour *refait*, car le registre de La Grange dit (p. 69) que la troupe alla au Raincy pour y jouer, le 29 novembre 1664, *Tartufe,* en cinq actes .. Les épreuves par lesquelles passa *Tartufe,* épreuves auxquelles le grand Condé ne cessa de s'intéresser, durèrent donc cinq ans, de 1664 à 1669 (Voir dans le *Molièriste*, année 1882, p. 196 et 228, la lettre si intéressante de Monsieur le duc d'Aumale à notre confrère Émile Perrin, et la réponse à cette lettre, par M. Régnier, ex-sociétaire de la Comédie-Française.)

plus impérissable de toutes les royautés, ce portrait efface en intérêt tous les autres (1).

LXVI. — *Portrait du cardinal de Mazarin.*

Sur toile. — H. 0m,65; L. 0m,55.

Ce portrait étant de Mignard, — le caractère de la peinture le démontre et les gravures du temps en sont la preuve, — ne peut avoir été exécuté avant 1658, époque du retour du peintre à Paris, après vingt-deux ans de séjour en Italie. Il représente donc Mazarin presque au terme de sa vie (2). Né le 14 juillet 1602, Mazarin était alors âgé de cinquante-six à cinquante-huit ans. Ce n'était pas encore la vieillesse; mais, pour un homme qui avait joué un tel rôle dans des temps aussi difficiles, c'était déjà l'âge du dépérissement. L'excès du travail avait ruiné cette constitution robuste. Mazarin voyait venir la mort, et ne tremblait point devant elle; mais il prenait soin d'en cacher à autrui les approches, et ne voulait pas qu'on fût dans le secret de sa maladie. Il croyait avoir un air de jeunesse, parce qu'il mettait du rouge. Peu de jours avant d'expirer, il donnait audience; mais, bien qu'il cachât soigneusement ses rides et que Mignard ait mis tout son art à les dissimuler, il n'y a pas à s'y méprendre sur ce portrait... La figure est en buste, de trois quarts à gauche, sur un fond perdu d'un brun noir. Le visage a conservé la fermeté de ses lignes; les traits n'ont rien d'alourdi ni de déformé. Les yeux cependant, qui regardent à droite, en sens inverse du mouvement de la tête, sont bridés et comme amincis; tout en gardant leur force de péné-

(1) Voir, sur ce portrait et sur les portraits de Molière, l'article publié par M. Paul Mantz à propos des portraits exposés au Trocadéro, lors de l'Exposition universelle de 1878 (*Gazette des Beaux-Arts* du 1er décembre 1878). Voir aussi les intéressants travaux publiés : par Paul Lacroix (*Iconographie molièresque*); par H. Lavoix (les *Portraits de Molière, Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. V, p. 230); par M. Benjamin Filon, en 1873; par Émile Perrin; etc.

(2) Mazarin mourut le 7 mars 1661. Quand Mignard quitta la France en 1637, Mazarin, tout en ayant déjà rendu des services à la France, ne s'y était pas encore définitivement fixé. Richelieu se l'attacha définitivement en 1639, et obtint pour lui le chapeau de cardinal le 16 décembre 1641.

MIGNARD (PIERRE)

(1610†1695)

LE CARDINAL MAZARIN

tration, ils n'ont plus leur bonne humeur et leurs belles clartés d'autrefois. Le nez, légèrement tombant, a encore la finesse et la régularité de sa forme. La bouche, prise entre la moustache retroussée qui couvre la lèvre supérieure et la barbiche en pointe qui cache le menton, n'a rien perdu de ce qu'elle avait de spirituel et, à l'occasion, de redoutable dans son expression. Le teint est clair, et les joues, légèrement amaigries, semblent presque fraîches. On sent, néanmoins, que la santé s'en est allée; témoin les rides du front et la dépression des tempes. Le crâne, d'ailleurs, est dégarni, et la calotte rouge qui le coiffe ne dissimule pas la calvitie du front. Des touffes épaisses de cheveux châtains n'en garnissent pas moins encore les côtés de la tête, et descendent en ondes épaisses le long des joues. Pour costume : un simple camail rouge, et un rabat blanc, non pas tombant avec rigidité sur la poitrine, mais rabattu sur les épaules en guise de col et prenant avec élégance quelque chose de mondain.

On avait attribué ce portrait à Jean-Baptiste de Champaigne, sans songer que ce peintre, né en 1643, n'avait guère que dix-huit ans à la mort de Mazarin (1). On était alors remonté du neveu jusqu'à l'oncle, sans remarquer que cette peinture ne montre rien de l'austérité de Philippe de Champaigne, et qu'on y voit, au contraire, certaines des préciosités du pinceau de Mignard. Entre Philippe de Champaigne et Mignard on a d'ailleurs, dans la galerie même de Chantilly, un point de comparaison tout trouvé relativement à Mazarin. Rapprochez le portrait qui nous occupe du grand portrait de Mazarin peint par Philippe de Champaigne, dont il a été parlé déjà dans ce volume, vous ne découvrirez rien de commun entre ces deux portraits. Ce qu'il y avait de robuste et de presque dur dans le portrait de Philippe de Champaigne est remplacé, dans le portrait de Mignard, par quelque chose de séduisant et de presque doucereux. Philippe de Champaigne, partout et toujours, cherche la vérité vraie; même à la

(1) Les plus récents historiens font naître J.-B. de Champaigne en 1631, ce qui lui donnerait trente ans à la mort de Mazarin. En admettant cette nouvelle date, aurait-il été, en 1660, en suffisante situation pour peindre le portrait d'un personnage aussi considérable ?

cour, il reste l'homme de Port-Royal, n'admettant pas de transaction avec la nature et montrant ce qu'il voit au risque de déplaire. Mignard, au contraire, est, comme peintre, un parfait courtisan, s'entendant comme pas un à farder la vérité, et plaisant à ses contemporains beaucoup plus par ce qu'il en tait que par ce qu'il en dit. Les qualités et les défauts du peintre se retrouvent dans le portrait de Mazarin. Ce ne sont là, néanmoins, que des preuves résultant de l'observation. Les voici confirmées par un irrécusable témoin. En 1661, P. van Schuppen grava ce portrait, et mit cette inscription au bas de sa gravure : « *P. Mignard pinx. — P. van Schuppen sculptebat.* 1661 (1). » Comme le graveur a représenté le mariage de Louis XIV dans une des vignettes annexées à son cadre et que la célébration de ce mariage eut lieu en 1660, cette date de 1660 pourrait très bien être la date même du portrait.

LXVII. — *Portrait d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans.*

Sur toile. — H. 0m,74; L. 0m,59.

Ce portrait, un peu plus qu'à mi-corps, est de trois quarts à gauche sur un fond perdu presque noir. Henriette d'Angleterre s'y montre dans toute la fraîcheur de sa jeune beauté, portant dans ses blanches mains une corbeille de velours rouge remplie des plus beaux fruits. « Elle réunissoit, dit Mme de Lafayette, tous les agréments que donnent la jeunesse et la beauté, ce qui lui attiroit une sorte d'hommages que l'on rendoit plus à la personne qu'à son rang. » On la reconnaît ici Stuart et Bourbon tout ensemble, tenant de Charles Ier, son père, d'admirables yeux au regard plein de douceur, et d'Henriette de France, sa mère, un nez un peu lourd et une bouche un peu grande, qui, par son esprit autant que par sa forme, fait songer au roi Henri. Ses cheveux bruns, frisottant sur le front, se répandent en boucles

(1) La gravure de Van Schuppen se trouve dans les collections mêmes de Chantilly. Dès 1660, F. Poilly avait gravé, toujours d'après Mignard, un portrait de Mazarin très voisin de celui du musée Condé, avec cette inscription : P. MIGNARD PINX. — F. POILLY SCULP. 1660.

le long de ses joues et jusque sur ses épaules. A ses oreilles, de grosses perles en poire; à son cou, un collier de perles rondes. Le corsage de brocart d'or, bordé de pierreries et garni de tulle transparent, est collant sur la poitrine, dont il moule les formes. Un manteau de pourpre, jeté par-dessus la robe, en découvre le corsage et tombe sur les avant-bras, recouverts en partie de manches blanches garnies de dentelles... A défaut d'un sentiment profond, on éprouve devant ce portrait une sensation agréable. Mignard est là encore avec ses qualités et avec ses insuffisances : la fraîcheur du coloris, la riche ordonnance de l'ajustement, l'aisance du geste et la grâce de la pose, la mollesse du caractère, le manque d'accent dans la physionomie, l'absence du sentiment intime et profond. Le personnage, en entrant dans l'atelier du peintre, semble avoir laissé à la porte tout son être moral, pour ne livrer au pinceau moelleux de l'artiste que des dehors de convention. En présence de cette aimable peinture, on ne peut se défendre de penser aux inoubliables portraits de Charles Ier et d'Henriette de France par Van Dyck, et de regretter que le grand Flamand, après avoir si admirablement peint le père et la mère, n'ait pu peindre aussi la fille (1). « Le don de plaire et ce qu'on appelle grâce étoit ce qu'elle possédoit au souverain degré; et les charmes étoient répandus dans toute sa personne, dans ses actions et dans son esprit (2). » Henriette-Anne d'Angleterre était la dernière fille de Charles Ier et d'Henriette de France. Née le 16 juin 1644, elle mourut le 30 juin 1670. Bossuet prononça son oraison funèbre le 21 août 1670 (3).

Ce portrait a été donné à Monsieur le duc d'Aumale par M. Rizonard.

(1) Van Dyck mourut en 1641, trois ans avant la naissance d'Henriette d'Angleterre.

(2) Madame DE LAFAYETTE, *Histoire de Madame Henriette.*

(3) Voir aux pages 534 et suivantes de notre précédent volume (*la Peinture à Chantilly. — Écoles étrangères*) le *Portrait d'Henriette d'Angleterre,* par Théodore NETSCHER.)

LXVIII. — *Portrait de Louis XIV.*

Sur bois. — H. 0m,10; L. 0m,095.

Le Grand Roi est en buste et de profil à gauche. Ses traits, qui se détachent comme dans un camée sur un fond perdu presque noir, ne sont pas, sous la lourde perruque qui les écrase, d'une majesté sans emphase. Ils sont d'ailleurs fatigués déjà. Louis XIV a passé depuis longtemps l'âge de la jeunesse. Il est probablement à ce moment de sa vie où, posant pour la dixième fois devant Mignard, il lui disait : « Mignard, vous me trouvez sans doute vieilli? » A quoi Mignard, en homme d'esprit, répondait : « Sire, il est vrai que je vois quelques victoires de plus sur le front de Votre Majesté. » Le Grand Roi avait beau porter très haut, paraître toujours en triomphateur et revêtir l'armure d'un empereur romain, les *victoires* n'en laissaient pas moins sur son noble visage des signes qui présageaient la vieillesse. Ce portrait a été peint probablement dans les dernières années de la vie de Mignard, de 1690 à 1692 peut-être. Louis XIV aurait eu alors de cinquante-deux à cinquante-quatre ans.

Ce portrait se trouvait dans la maison de Condé. Il a fait partie de l'ancienne collection de Chantilly.

LXIX. — *Portrait de Philippe Ier, duc d'Orléans, frère de Louis XIV.*

Sur bois. — H. 0m,10; L. 0m,095.

Dans ce petit portrait, qui est de trois quarts à gauche, presque de face, le chef de la deuxième maison d'Orléans-Bourbon se montre sous les dehors efféminés que l'éducation lui avait donnés, tel que nous l'avons vu déjà en compagnie d'Henriette d'Angleterre, dans le portrait de Netscher. Sa tête, coiffée d'une lourde perruque brune, est irréprochable de lignes, mais d'une beauté molle, où manque l'accent viril. Le visage, rasé de près, frais et rose, ou plutôt fardé, pomponné, soigné à l'excès, d'où le naturel et le

caractère ont été sévèrement effacés, fait songer à celui de Louis XIV, un Louis XIV d'où la majesté serait absente. C'est un frère de roi, intentionnellement amoindri. Et le costume ici complète le personnage. Tandis que la poitrine et les bras sont enserrés dans une armure d'acier jointée d'or et coupée par le cordon bleu du Saint-Esprit, un nœud de cravate cramoisi développe avec complaisance ses coques savantes au-dessus d'un rabat de dentelle d'une immaculée blancheur. Si ce nœud voyant, dont s'accommoderait une femme, sent son petit-maître, l'armure rappelle la valeur militaire et cette chaleur du sang qu'on avait pris tant de peine à éteindre, et que Cosnac, évêque de Valence, aumônier du prince, avait su rallumer.

Ce portrait, comme le précédent, se trouvait dans la maison de Condé.

LXX. — *Portrait de Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière.*

Sur bois. — H. 0m,10; L. 0m,095.

En buste, de trois quarts à gauche, presque de face. La princesse a le front haut, de beaux yeux, le nez petit, la bouche plutôt grande, les lèvres épaisses, les joues arrondies, de la fraîcheur, autant qu'on en peut juger sous le fard, un ensemble agréable, avec quelque chose d'étrange, ou plutôt d'étranger dans la physionomie. Ses cheveux bruns, séparés en épais bandeaux ondés au milieu du front, descendent le long des joues et tombent derrière les épaules; une longue boucle s'en détache et se répand sur la poitrine. Comme costume : une robe d'un bleu clair décolletée, bordée d'or et garnie de dentelle blanche au haut du corsage; au milieu de ce corsage une broche de saphir, d'où pend une perle en forme de poire; des saphirs aussi sur l'épaule et au milieu du bras; à la taille, enfin, une large plaque d'or garnie de rubis et de perles. Il y a quelque chose de gauche dans cet ajustement, surtout dans la manière de le porter. Une vraie Française ne se fût pas mise ainsi.

Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière, fille aînée de Ferdinand-Marie, duc de Bavière, électeur de l'Empire, et d'Adélaïde-Henriette de Savoie, fut

mariée à Louis de France, grand dauphin, né en 1661. Son mariage avait eu lieu à Munich, par procuration, le soir du dimanche 28 janvier 1680, et s'était accompli à Châlons, le 7 mars suivant. Elle mourut à Versailles, le 20 avril 1690, après avoir donné à la France, en 1682, Louis, duc de Bourgogne, qui mourut de la rougeole en 1712, dix mois après son père, laissant un fils âgé de deux ans, qui fut Louis XV.

Ce portrait, comme les deux portraits qui précèdent, a fait partie de l'ancienne collection de Chantilly.

LXXI. — *Portrait d'Henriette de Coligny, comtesse de la Suze.*

Sur toile. — H. 0m,50; L. 0m,39.

Ce portrait, coupé à mi-corps, de trois quarts à droite et contenu dans un cadre ovale, est celui d'une femme jeune encore et jolie. Une légion d'Amours lui fait cortège et la porte allégrement jusque dans les cieux. La dame, après avoir été une des précieuses les plus admirées de l'hôtel de Rambouillet, a vu défiler dans son propre salon la plupart des personnages illustres de son temps; Ménage, Vaugelas, Racan, Balzac, Chapelain, Voiture, etc., s'y sont rencontrés avec le duc d'Enghien, La Rochefoucauld, Montausier, la Calprenède, Mme de Longueville, Mme d'Aiguillon, etc. Ses traits, plaisants par eux-mêmes et surtout animés du désir de plaire, sont fort agréables. Le fard et la coquetterie ne leur font pas défaut. Les cheveux, coiffés à la Sévigné, garnissent de légers frisons tout le haut du front, et retombent en boucles entremêlées de fleurs de chaque côté des joues. Le costume est galant; il déshabille plutôt qu'il n'habille. La chemise, agrémentée d'or et bordée d'une draperie bleue, a glissé le long du corps, découvrant complètement l'épaule droite et les seins presque entièrement. Les Amours eux-mêmes semblent avoir présidé à cet arrangement, et ils sont en nombre (ils sont quinze) autour de la belle précieuse. L'éther au milieu duquel ils la transportent est du plus beau bleu, et la terre, vue de ces hauteurs azurées, se revêt du même bleu couleur de ciel.

Henriette de Coligny, fille de Gaspar de Coligny, seigneur de Châtillon, maréchal de France, était née en 1618 et mourut à Paris en 1673. Elle avait épousé en 1643 l'Écossais Thomas Hamilton, comte de Hadington, et au bout d'un an de mariage était devenue veuve. Henriette d'Angleterre entreprit alors de la gagner au catholicisme. Pour couper court à cette tentative, sa mère, austère protestante, la remaria à Gaspard de Champagne, comte de la Suze, huguenot éprouvé, ivrogne non moins convaincu, borgne, perdu de dettes et, par surcroît, affreusement jaloux. Avec un pareil époux, Henriette de Coligny ne put vivre. Elle demanda au Parlement la cassation du mariage, et, voulant se séparer d'âme aussi bien que de corps, elle se fit catholique, « afin de ne voir cet odieux époux ni dans ce monde, ni dans l'autre ». La conversion de la petite-fille de l'amiral de Coligny à la religion de Charles IX intéressa toute la cour. Le 18 juillet 1653, la reine elle-même conduisit la comtesse de la Suze au pied des autels, et, après une courte retraite aux Carmélites de la rue Saint-Jacques, la nouvelle convertie se donna au monde tout entière. La perte d'un procès engagé contre Mme de Châtillon l'ayant mal mise en ses affaires, elle trouva dans les lettres et dans la poésie des consolations contre la mauvaise fortune. Sa maison fut comme une succursale de l'hôtel de Rambouillet. Mme de la Suze s'aventurait, d'ailleurs, volontiers dans le pays du tendre. Elle ne pouvait se persuader que l'amour fût un mal, et disait naïvement dans une lettre à la reine de Suède : « Tout le devoir ne vaut pas une faute qui s'est faite par tendresse. » Sa beauté lui gagnait tous les cœurs, son esprit lui valait toutes les admirations... Dans la *Clélie,* de Mlle de Scudéry, Hésiode, endormi sur le Parnasse, voit en songe les poètes de l'avenir défiler devant lui sous la conduite des Muses, et Calliope lui présenter tout spécialement la comtesse de la Suze : « Regarde cette femme ; elle a, comme tu le vois, la taille de Pallas et sa beauté, et je ne sais quoi de doux, de languissant et de passionné, qui ressemble à cet air charmant que les peintres donnent à Vénus. Cette illustre personne sera de si grande naissance, qu'elle ne verra presque que les maisons royales au-dessus de la sienne. Sache qu'elle naîtra encore avec plus d'esprit que de beauté,

quoiqu'elle doive, comme tu vois, posséder mille charmes... Apprends qu'elle te fera des élégies si belles, si pleines de passion, et si précisément du caractère qu'elles doivent avoir, qu'elle surpassera tous ceux qui l'auront précédée, et tous ceux qui la voudront suivre. » Tous les beaux esprits du dix-septième siècle confirmaient cet éloge. La comtesse de la Suze fut mise par Charleval à côté de Sapho. Titon du Tillet la plaça sur son Parnasse, et Ménage, Desmarest, Pélisson, Ségrais, etc., se plurent à l'y admirer. « Elle s'élève d'un vol si sublime au-dessus de la portée commune de son sexe et du nôtre, dit La Milletière, que les productions de son génie semblent fort approcher de l'œuvre des intelligences célestes. » Boileau lui-même n'écrivait-il pas, en 1700, vingt-sept ans après la mort de cette dixième Muse, qu'il y a d'elle « des élégies d'un agrément infini »? La postérité, cependant, n'a pas ratifié ce jugement. Du bagage poétique de la comtesse de la Suze, de tant d'élégies, de bouts-rimés et de billets galants, que reste-t-il aujourd'hui? Rien. La rare beauté seule de cette aimable femme a survécu (1).

Mignard, de son côté, a fait plusieurs portraits de la belle *Précieuse*. On lisait au bas de l'un d'eux :

Nul d'entre les mortels ne la peut égaler,
Le maître des neuf sœurs ne serait pas son maître.
Pour faire des captifs elle n'a qu'à paraître,
Et pour faire des vers elle n'a qu'à parler (2).

Acheté chez Colnaghi, à Londres.

LXXII. — *Portrait (présumé) de Catherine Mignard, comtesse de Feuquière.* (Attribué à Mignard.)

Sur toile. — H. 0m,57; L. 0m,45.

Ce portrait vient de la collection Lenoir et est entré dans la galerie de

(1) Les œuvres poétiques de Mme de la Suze se trouvent noyées dans les *Recueils de poésies galantes en prose et en vers* publiés sous son nom et sous le nom de Pélisson. Il y a de tout dans ce *Recueil* : des pièces de Mlle de Scudéry, du comte de Bussy, de Bachaumont, de Cailly, de Desmarest, de Quinault, etc.

(2) Ce portrait a été gravé par E. Descuchers, avec la date du 10 mars 1673, et rien dans cette

Chantilly sous le nom de Mme de Feuquière. Il serait téméraire d'affirmer qu'il est bien celui de la fille de Mignard, et il serait également osé de le nier. L'attribution à Mignard ne doit être également acceptée que sous toutes réserves.

On trouve au musée de Versailles un portrait de Catherine Mignard, par Pierre Mignard, qui est une peinture presque triomphale. L'extraordinaire beauté de la femme et le décor pompeux qui l'accompagne y servent à l'apothéose que le père se décerne à lui-même avec une emphatique candeur. Catherine Mignard, appuyée sur une toile où se voit le portrait de Pierre Mignard, tient en main, pour célébrer la gloire de son père, la trompette de la Renommée. Dans le siècle *précieux* qui fut le siècle de Louis XIV, dans un temps si épris de fictions romanesques et de caractères de convention, cette peinture montre ce qu'un peintre de grand talent pouvait faire, sans être taxé d'exagération, quand il était le père d'une très belle fille, dont il se plaisait à exalter la beauté, en s'octroyant, par surcroît, un brevet d'immortalité (1).

Le portrait du musée Condé diffère à tel point de celui de Versailles, qu'on se demande à première vue s'il représente bien la même personne. A le bien regarder, cependant, cela n'a rien d'invraisemblable. Mignard a dû peindre sa fille bien des fois, et s'il a fait d'elle des portraits d'apparence superbe, véritables morceaux de bravoure, il en a fait de plus modestes et de destination plus intime. Tel serait celui-ci. Contenu dans un cadre ovale, il est en buste, de trois quarts à gauche, sur fond perdu noir. Les cheveux bruns, au lieu d'être arrangés à l'antique, comme dans le portrait de Versailles, sont coiffés à la mode du dix-septième siècle, avec frisons sur le front et larges boucles rabattues en oreilles de chien sur les côtés de la tête. Les traits, d'une régularité un peu froide, sont agréables : de beaux yeux, un nez moyen, une petite bouche d'un sentiment aimable, des joues encore

gravure ne contredit le médaillon du musée Condé. La coiffure est la même, avec des frisons au-dessus du front et de grandes masses de cheveux de chaque côté des joues.

(1) En 1735, ce portrait a fourni à J. Daullé l'occasion d'une fort belle gravure.

en fleur de jeunesse, rien qui contredise formellement le portrait de Versailles. Quant au costume, il est celui du temps : corsage décolleté d'un bleu pâle, garni de pierreries dans sa partie supérieure ; manches largement ouvertes en haut des bras sur des manches de dessous en dentelle blanche, qui débordent jusque sur les avant-bras ; perles en poire tombant des oreilles et collier de perles autour du cou.

Catherine Mignard, née en 1658, ne se maria qu'à l'âge de trente-huit ans et après la mort de son père. Ce fut le 1er mai 1696, dans l'église de Saint-Roch, qu'elle épousa Jules de Pas, comte de Feuquière, deuxième fils d'Isaac de Pas, et frère cadet d'Antoine de Pas, marquis de Feuquière, qui fut un grand capitaine et laissa des mémoires. A en croire les chroniques du temps, la vie de Catherine Mignard n'avait pas été régulière. Au moment de son mariage, « elle était encore belle, dit Saint-Simon, et Bloin, premier valet de chambre du roi, l'entretenait depuis longtemps au veu et sceu de tout le monde ».

LXXIII. — *Portrait (présumé) de madame Deshoulières.* (Attribué à Mignard.)

Sur toile. — H. 0m,44 ; L. 0m,39.

Dans la collection Lenoir, ce portrait était donné comme celui de Mme Deshoulières, par Mignard. Est-ce bien là Mme Deshoulières? Le portrait d'elle qui a tous les caractères de l'authencité est celui qu'a peint Élisabeth-Sophie Chéron et qu'a gravé Van Schuppen en 1695. Il a été reproduit maintes fois par la gravure, avec des variantes, au cours du dix-huitième siècle et jusque dans notre dix-neuvième. C'est à ce portrait qu'il faut s'en référer. Or, les cheveux y semblent être blonds, tandis qu'ils sont franchement bruns dans le portrait du musée Condé. Cette réserve faite, il n'y a pas de contradictions essentielles entre ces portraits. Une différence présumée dans la couleur des cheveux est-elle une preuve suffisante pour débaptiser un portrait? Nous ne le pensons pas. Laissons donc à cette peinture, quoique sous toutes réserves, le nom de Mme Deshoulières, qu'il

avait en entrant dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale, et entourons-nous aussi de prudence pour l'attribution de cette peinture à Mignard.

La figure, de trois quarts à gauche, est assise sur un tertre de gazon ombragé d'arbres. Devant elle s'ouvre un horizon de campagne. Dans l'une et l'autre de ses mains, elle porte des fleurs, et des fleurs aussi sont abondamment répandues dans l'opulente chevelure qui couvre les tempes et le front presque tout entier. Les traits ont de la grâce et de la beauté, et semblent encore jeunes. La tournure a de l'élégance et n'est pas sans préciosité. Le costume est celui d'une grande dame qui joue à la bergère. Sa houlette est près d'elle, et ses moutons se tiennent paisiblement sous ses yeux. Nous voilà donc en pleine pastorale, en pleine évocation des *Idylles* de Mme Deshoulières, et parmi ces idylles, c'est la plus connue de toutes, *les Moutons,* qui revient en mémoire devant ce tableau. *Les moutons!* un pareil titre ne conviendrait-il pas à une semblable peinture?

Antoinette du Ligier de la Garde était née à Paris en 1633 ou 1634. Son père, chevalier de l'ordre du Roi, avait été successivement maître d'hôtel de la reine Marie de Médicis et de la reine Anne d'Autriche. « La nature prit plaisir, dit l'abbé Goujet, à rassembler en elle les agréments du corps et de l'esprit à un point qu'il est rare de rencontrer... Elle ne faisait rien qu'avec grâce... » En 1651, elle épousa Guillaume de la Fon de Boisguérin, seigneur Deshoulières, gentilhomme poitevin, lieutenant-colonel dans un des régiments de Condé. Deshoulières suivit le grand Condé en Flandre, et sa femme alla l'y rejoindre bientôt. La grâce et la beauté de Mme Deshoulières gagnèrent aussitôt tous les cœurs, et celui de Condé ne fut pas le moins épris. Ayant eu maille à partir avec la cour, elle fut emprisonnée au château de Vilvorde, près Bruxelles, d'où son mari l'arracha de vive force. Rendue à la liberté, Louis XIV, la reine mère et Mazarin la reçurent à bras ouverts. C'était un pas de fait vers la réconciliation avec Condé... Il était de mode alors de mettre le monde en portraits. Le chevalier de Grammont, à la demande du grand Condé, célébra Mme Deshoulières sous le nom d'*Amaryllis* d'abord, puis sous celui de *Célimène*. Amie des deux Corneille, Amaryllis se prononça

pour la *Phèdre* de Pradon contre la *Phèdre* de Racine et se fit renvoyer durement à ses moutons... La pauvre femme ressentit en 1682 les premières atteintes du mal dont elle devait mourir après douze ans de souffrance, le 17 février 1694. Ce fut alors qu'elle composa les *Réflexions morales* et les *Paraphrases des Psaumes XII, XIII et CXLV*. Voltaire dit de cette aimable et vaillante femme : « De toutes les dames françaises qui ont cultivé la poésie, c'est celle qui a le plus réussi, puisque c'est celle dont on a retenu le plus de vers. »

LXXIV. — *Portrait d'une dame inconnue.* (Attribué à Mignard.)

Sur toile. — H. 0m,63; L. 0m,57.

La dame est en buste et de trois quarts à gauche, jeune encore, de traits réguliers, assez agréable de physionomie, mais d'expression molle et de caractère fort effacé. Ses cheveux sont bruns; sa robe décolletée est d'un bleu pâle virant au gris; un collier de perles entoure son cou; et elle tient de sa main droite une coupe d'albâtre. Cette peinture, dans la collection Lenoir où elle se trouvait, était attribuée à Mignard, ce qui, sans être certain, n'a rien d'absolument invraisemblable. Elle était donnée, en outre, comme le portrait de Ninon de Lenclos, ce qui ne saurait être, la femme ici représentée n'ayant aucune ressemblance avec les portraits bien connus de l'Aspasie du siècle de Louis XIV.

LOO (Jacobus ou Jacques van). — 1614 † 1670.

Jacobus ou Jacques Van Loo, d'origine hollandaise, est, comme peintre, le véritable chef de la dynastie des Van Loo. Il naquit à l'Écluse en 1614. Son père, Jean Van Loo, est nommé par d'Argenville, mais aucun document authentique ne le fait connaître. Jacques Van Loo étudia probablement à

Amsterdam et arriva en France à une époque qu'on ne peut préciser, avec une réputation toute faite de peintre d'histoire et surtout de peintre de portraits. Il fut naturalisé Français, nommé peintre du Roi et reçu à l'Académie de peinture le 6 janvier 1663; il donna, pour tableau de réception, le portrait de Michel Corneille le père, et mourut le 26 novembre 1670. D'Anne Lengelé, sa femme, il avait eu quatre fils et une fille : Louis, Philippe, Abraham, Jean et Marie. Louis, peintre lui-même, eut deux fils, Jean-Baptiste et Charles-André, dit Carle Van Loo, qui furent aussi des peintres distingués. Quant au chef de famille, Jacques Van Loo, son nom était inscrit dans la collection Lenoir au bas d'un portrait de Thomas Corneille. Ce portrait fait partie de la galerie de Chantilly. Il n'y a pas lieu de le débaptiser.

LXXV. — *Portrait de Thomas Corneille.*

Sur toile. — H. 0m,55; L. 0m,46.

En buste, de trois quarts à droite, contenu dans un cadre ovale. Le personnage est âgé. Sa physionomie respire l'honnêteté. Ses cheveux presque blancs, séparés au sommet de la tête, descendent en longues mèches jusque sur les épaules. Les yeux sont intelligents et bons; le nez est tombant sur la bouche, dont l'expression est bienveillante. Les joues sont soigneusement rasées et, quoique amaigries, conservent les colorations de la santé. Ce qu'on voit du corps est enveloppé de draperies sombres, qui laissent à la tête toute sa valeur. On songe, devant ce portrait, à l'admirable buste de Caffieri à la Comédie-Française.

Thomas Corneille, frère du grand Corneille (Pierre Corneille), était né à Rouen, le 20 août 1625. Érudit en même temps qu'homme de lettres, il posséda en perfection la langue française et en donna particulièrement des preuves dans les *Remarques de Vaugelas*. Il fit un grand nombre de pièces de théâtre (tragédies, comédies, drames lyriques), dont quelques-unes furent représentées avec succès, composa un *Dictionnaire des sciences et des arts* (2 vol. in-folio), ainsi qu'un *Dictionnaire universel géographique et historique* (3 vol.

in-folio), fut nommé à l'Académie des inscriptions et médailles, ainsi qu'à l'Académie française, où il prit la place de son frère. Ce fut Racine qui le reçut en 1685. Thomas Corneille fut par-dessus tout un honnête homme, et il en a bien les dehors dans ses portraits. On ne lui connaissait que des amis. Jamais, pendant sa longue vie, la droiture et la probité de son caractère ne se démentirent un instant. Il mourut, aveugle et pauvre, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, le 8 décembre 1709.

Collection Lenoir.

LEBRUN (Charles). — 1619 † 1690.

Peintre, graveur, architecte, d'une puissance de travail prodigieuse et d'une inépuisable fécondité, il imprima une solennité singulière à des œuvres presque sans nombre. Investi de la faveur royale durant plus de trente ans, il régna en maître souverain sur tous les arts de la France, qu'il fit à l'image de Louis XIV. Peintres, sculpteurs, tapissiers, orfèvres, mosaïstes, marqueteurs, ne pouvaient travailler que sur ses dessins et en se soumettant aveuglément à sa loi. D'où le caractère d'uniformité que présentent l'art et le goût français, dans quelque direction qu'on les envisage, pendant la période qui fut l'âge d'or du grand siècle.

Charles Lebrun naquit à Paris le 24 février 1619. Sa vocation de peintre se manifesta presque dès sa naissance. Il fut placé, tout enfant encore, sous la direction de Perrier, surnommé le Bourguignon. Le chancelier Pierre Séguier se déclara son protecteur, le logea dans son hôtel, le mit à l'école de Simon Vouet, et l'envoya ensuite à Fontainebleau, pour y étudier les chefs-d'œuvre réunis dans ce château. A l'âge de quinze ans, Lebrun exécuta, pour le cardinal de Richelieu, plusieurs peintures qui reçurent l'approbation du Poussin. Celui-ci repartant pour l'Italie, Pierre Séguier lui confia le jeune Lebrun, qui arriva à Rome le 5 novembre 1642; il y resta plus de quatre ans, logeant chez Poussin, travaillant sous sa direction, et produisant sans

relâche des œuvres qui attirèrent sur lui l'attention du pape Urbain VIII, du cardinal Barberini et des plus grands seigneurs de la cour pontificale. Quand il revint à Paris à la fin de 1646, la renommée l'y avait précédé et lui avait fait une réputation dès lors inattaquable. Tout aussitôt la corporation des orfèvres le chargea de peindre le *Martyre de saint André*, qu'elle devait offrir à l'église Notre-Dame le 1er mai 1647. En 1648, Lebrun fut un des fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dans laquelle il fut, à plusieurs reprises, professeur, chancelier, recteur et enfin directeur... Les peintures qu'il exécuta, concurremment avec Le Sueur, à l'hôtel Lambert, sont de 1649. Puis vinrent les travaux du château de Vaux, exécutés sous le fastueux patronage du surintendant Fouquet, dont il reçut une pension de douze mille livres. C'est à Vaux que Lebrun connut Mazarin, qui le présenta à Louis XIV, dont il devint le peintre favori. La reine mère aussi lui accorda ses faveurs. Lors du mariage de Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse, Lebrun fut chargé par les échevins de décorer la place Dauphine pour l'entrée du roi et de la reine à Paris, le 3 août 1660. Ce travail improvisé fut universellement admiré. Colbert le nomma aussitôt directeur des Gobelins, où se fabriquaient les tapisseries, les meubles, les orfèvreries, les marqueteries et les mosaïques de la couronne. Louis XIV, en même temps, lui commandait, pour cette manufacture, cinq tableaux tirés de l'histoire d'Alexandre. Le roi, ravi de ces tableaux, lui donna son portrait enrichi de diamants, le nomma, en juillet 1662, son premier peintre, avec des appointements de douze mille livres, et l'anoblit par des lettres de grâce datées du mois de décembre de la même année. Lebrun eut, par surcroît, la garde des tableaux du roi, avec mission d'enrichir les collections royales. La petite galerie du Louvre ayant été détruite par l'incendie du 6 février 1664, il dut fournir un plan pour la construction de la nouvelle galerie, qui fut nommée *Galerie d'Apollon*, à cause de l'histoire du dieu qu'il y peignit. Vinrent ensuite les travaux de Versailles, qui l'absorbèrent tout entier. Il fonda l'Académie de France à Rome en 1666, fut élu prince de l'Académie de Saint-Luc en 1676, accompagna le roi dans les campagnes de

Flandre en 1677, entreprit en 1679 la décoration de la grande galerie de Versailles, à laquelle il travailla pendant quatre ans, et peignit les salons de la Paix et de la Guerre, qui sont aux extrémités de cette galerie. Il était au comble de la gloire quand Colbert mourut en 1683. Louvois, qui avait détesté Colbert, devint tout-puissant et fit sentir sa haine à tous les protégés de l'ancien ministre, à Lebrun surtout. Il lui opposa Mignard, et lui suscita tant de misères, que le malheureux peintre n'y put tenir, malgré l'affection que continuait à lui témoigner Louis XIV. Atteint d'une maladie de langueur, il mourut aux Gobelins le 12 février 1690. On l'enterra à l'église Saint-Nicolas du Chardonnet dans la chapelle Saint-Charles, au milieu des peintures dont il l'avait décorée.

Lebrun, dont l'œuvre comme peintre d'histoire aurait suffi à remplir la vie de plusieurs peintres, avait été, en outre, un somptueux portraitiste. C'est comme tel que nous le voyons, ou plutôt que nous l'entrevoyons dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale. Parmi les portraits célèbres qu'il avait peints, celui du premier président Pomponne de Bellièvre comptait parmi les meilleurs. C'est une réduction de ce portrait que nous trouvons au château de Chantilly. C'est peu pour représenter un maître qui a tenu, dans une grande époque, une aussi grande place ; c'est assez pour nous autoriser à ne pas le porter comme absent dans la maison de Condé.

LXXVI. — *Portrait de Pomponne de Bellièvre.*

Sur bois. — H. 0m,180; L. 0m,14.

Pomponne de Bellièvre était premier président du parlement de Paris. C'est dans ce costume qu'il s'est fait peindre, avec la simarre d'hermine, passée par-dessus la robe rouge garnie d'hermine aussi, le rabat blanc, le cordon bleu et la croix du Saint-Esprit. La perruque, châtain clair, est celle qui était d'usage à l'époque de la minorité de Louis XIV, perruque encombrante déjà, mais moins léonine et moins lourde, cependant, que celle qui fut d'usage après la majorité du roi. Posée sur cette perruque et à l'arrière de

la tête, une calotte de velours noir. Le visage, de trois quarts à droite, a conservé de la jeunesse et de la fraîcheur : le front est élevé; les yeux sont beaux et intelligents; le nez est droit, la bouche aimable et spirituelle; les joues sont rasées; la moustache et la barbiche, telles que les portaient Richelieu et Mazarin, sont du même ton que les cheveux. Cette peinture est lisse et ne manque pas de solidité. Elle a été gravée par Van Schuppen (1). Le personnage était d'importance. Il était d'une ancienne famille de robe. L'arrière-grand-père de Pomponne de Bellièvre, qui s'appelait Pomponne aussi, était, au seizième siècle, premier président du parlement de Grenoble; son grand-père avait été conseiller au parlement de Chambéry, au temps où la Savoie appartenait à la France; et son père, président à mortier, avait osé dire à Louis XIII, contraint par Richelieu de prendre place parmi les juges appelés à prononcer sur le sort du duc de la Valette, qu'il était étrange de voir un roi opiner dans le procès d'un de ses sujets, les rois se réservant les grâces et laissant aux juges les condamnations. Pomponne de Bellièvre, enfin, dont nous voyons ici le portrait, fut aussi premier président du parlement de Paris, et mourut sans postérité, en 1657. En lui s'éteignit cette illustre famille de robe. Doué d'un esprit élevé, il avait été envoyé comme ambassadeur en Italie, en Angleterre et en Hollande, et avait déployé de remarquables talents dans ces différentes missions. Il tenait de sa femme, fille du surintendant Bulliers, une grande fortune, et vivait avec magnificence. Il fonda l'Hôpital général de Paris, qui fut le premier des grands hôpitaux parisiens.

Ce petit portrait, nous l'avons dit, n'est qu'une répétition fort réduite d'un des meilleurs portraits de Lebrun, dont Edelinck a fait une de ses plus admirables gravures.

(1) Ce portrait est peint sur un fond perdu de couleur verdâtre. On lit, au revers, la note suivante : « J'ai acheté ce tableau à M. Hausnier, marchand de tableaux, rue de Seine, vis-à-vis la rue Mazarine, le 20 mai 1814. (*Signé*) Alexandre Lenoir. »

BOURDON (Sébastien). — 1621 ou 1622 † 1671.

Sébastien Bourdon, fils d'un peintre sur verre dont il reçut les premières leçons, naquit à Montpellier, non pas en 1616, comme l'a dit d'Argenville et comme l'ont répété tous les historiens, mais en 1621 ou 1622, comme l'a établi Jal d'après l'acte mortuaire du peintre. Cet acte porte que Sébastien Bourdon, calviniste, mourut, âgé d'environ cinquante ans, le 9 mai 1671. Fort jeune encore, il fut envoyé à Paris et placé dans l'atelier de Barthélemy. A quatorze ans, il peignit, dans un château des environs de Bordeaux, des fresques qui attirèrent sur lui l'attention générale. De Bordeaux, il passa à Toulouse, et de Toulouse à Rome, où il resta trois ans. Dépourvu de toutes ressources, il se mit à la solde d'un marchand de tableaux, qui lui commanda des pastiches des maîtres les plus en vogue. Ayant failli, comme hérétique, avoir maille à partir avec l'inquisition, il revint à Paris, où ses tableaux conquirent aussitôt la vogue. Il n'avait guère que vingt ans quand, le 13 janvier 1641, il épousa Suzanne du Guernier, sœur d'un peintre aujourd'hui fort inconnu et veuve de Nicolas Colsonnet, de son vivant ingénieur à Paris. La jeune veuve donna neuf enfants à son second mari, et mourut âgée de quarante ans, le 26 septembre 1658. Sébastien Bourdon la pleura pendant cinq mois et dix jours, et se remaria, le 6 mars 1659, avec Marguerite Jumeau, dont il eut encore sept enfants (1). Cette abondante paternité fut un stimulant à son activité. « En 1643, dit Mariette, Sébastien peignit son tableau du *May (le Martyre de saint Pierre)* (2); il avait alors vingt-sept ans. » Mariette se trompe, Sébastien n'avait alors que vingt et un ou

(1) Voir, sur cette nombreuse famille, les notes authentiques relevées par Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 272 et 273.

(2) Ce tableau votif fut offert le 1er mai au Chapitre de Notre-Dame par Pasquier Charpentier et Honoré du Melin, au nom des marchands orfèvres de la ville de Paris, confrères de Sainte-Anne et de Saint-Marcel. Il faisait partie des *Mays* donnés à Notre-Dame par ladite confrérie de 1630 à 1708.

vingt-deux ans. Il était bien jeune pour se charger d'une aussi lourde tâche, et ne s'en acquitta pas moins avec honneur. Depuis huit ans déjà, il étonnait les connaisseurs par sa précocité. Il n'avait que vingt-six à vingt-sept ans en 1648, quand il fut nommé peintre du roi, et cette année-là même on le vit parmi les fondateurs de l'Académie de peinture. Porté sur l'état de la maison du roi, il était naturel qu'il fût du parti des artistes qui luttaient contre les maîtres peintres et sculpteurs, dont la prétention était de faire abolir les privilèges accordés par le roi et la reine à leurs « ordinaires », et, bien qu'un des plus jeunes de la nouvelle Société, il fut compris parmi les douze *anciens* qui devaient la diriger, en y exerçant les fonctions de professeurs. La guerre civile l'interrompit dans ces occupations, et le décida à passer en Suède. Ce fut à Stockholm, en 1652, qu'il exécuta le beau portrait de la reine Christine, qu'ont popularisé les estampes de Nanteuil et de Michel Lasne. Il ne tarda pas, d'ailleurs, à revenir à Paris. Nommé recteur de l'Académie le 6 juillet 1655, en compagnie de Sarrazin, de Lebrun et d'Errard, les travaux lui arrivèrent en abondance. M. de Bretonvilliers, président de la Chambre des comptes, lui donna notamment à peindre, en 1663, dans sa maison de Saint-Louis en l'Ile, une galerie de vingt toises de longueur, où il traita l'histoire de Phaéton. Il se tira fort à son avantage de cette vaste entreprise. Sébastien Bourdon était un remarquable décorateur. Sa facilité d'improvisation était grande; il avait beaucoup d'élan, mais il ne possédait pas un esprit de suite suffisant pour mener à bien ses tableaux; les idées lui venaient en abondance, le jugement lui manquait pour les discipliner. Sa dernière peinture fut le plafond d'un appartement du rez-de-chaussée des Tuileries, où il représenta *Hercule divinisé*. Il mourut à Paris vers l'âge de cinquante ans, le 8 mai 1671.

LXXVII. — *Portrait de Sébastien Bourdon, par lui-même.*

Sur toile. — H. 0m,53; L. 0m,41.

Sébastien Bourdon, tel qu'il s'est peint dans ce portrait, est jeune encore.

mais n'est déjà plus un jeune homme. Il peut avoir de trente-cinq à quarante ans. Cette peinture aurait donc été exécutée de 1655 à 1660. Entre ces deux dates, Sébastien Bourdon avait perdu sa première femme et s'était remarié; il avait fait son voyage de Suède et s'était rapatrié en France, d'où la guerre civile l'avait fait sortir, et où la fortune s'apprêtait à le combler. C'est à ce moment heureux de sa vie qu'il a probablement exécuté le portrait du musée Condé. Il s'est peint en buste, de trois quarts à droite, la tête coiffée d'une longue chevelure noire arrangée en perruque, comme on en portait sous la minorité de Louis XIV, le corps vêtu de noir, avec une éclaircie de chemise blanche au bas du cou qui est nu, la main gauche relevée à la hauteur de la poitrine, dans une intention marquée de se faire voir, peut-être même de se faire admirer; beau de visage, d'expression ardente et grave à la fois, avec une hauteur d'attitude qui n'est pas exempte d'une certaine emphase. Le front a de la noblesse; les yeux, sous d'épais sourcils noirs, sont comme enfoncés au fond des orbites, d'où le regard a peine à percer; le nez est régulier, mais il manque de distinction dans sa forme; la bouche, sous ses moustaches noires, est grave, avec de la fierté dans le pli des lèvres; les joues, quoique dépourvues d'embonpoint et bien que décolorées par l'accumulation des ombres, n'en semblent pas moins en santé... Voilà donc un portrait dont les effets, poussés à l'extrême, aboutissent à la négation de l'effet, où les ombres, sous prétexte de modelé, sont outrées à ce point qu'elles arrivent à l'annulation du modelé. Il y a de l'ardeur dans cette physionomie, mais cette ardeur s'éteint sous tant de noirs entassés devant elle. « C'est ainsi, dit Félibien, que par un travail peu judicieux, Sébastien Bourdon obscurcissait plutôt ses premières idées qu'il ne les rendait claires et belles. C'est ce qu'on voit souvent dans les portraits de sa main. Bien qu'il prît tous les soins possibles pour faire une tête achevée, on remarquait que, plus il voulait approcher du naturel et de la ressemblance, plus il s'en éloignait, faute de connaître assez les principes de son art (1). »

(1) *Entretiens sur la vie et les œuvres des plus excellents peintres.* Cinquième partie. Paris, 1688.

Sébastien était un peintre de premier jet. « Ses premières pensées et ce qu'il finissait le moins, écrit encore Félibien, étaient souvent beaucoup meilleures que les choses qu'il voulait terminer davantage, parce que d'abord le feu de son imagination lui fournissait de quoi satisfaire les yeux ; mais lorsqu'il tâchait de bien finir un sujet, il demeurait court et ne pouvait pas le mener au point où il aurait dû être (1). » En voulant finir son propre portrait, il n'a fait que le surcharger et l'endommager gravement. Le portrait du musée Condé rappelle, en bien des points, celui du musée du Louvre, dont Sébastien Bourdon a peint la tête et Hyacinthe Rigaud les vêtements.

LEFEBVRE (Claude). — 1633 † 1675.

Claude Lefebvre naquit, en 1633, à Fontainebleau, dit-on. On croit qu'il fut élève de Lesueur d'abord et de Lebrun ensuite. Ce dernier, après l'avoir vu à l'œuvre, lui conseilla d'abandonner la peinture d'histoire, pour se consacrer exclusivement au portrait. Lefebvre suivit ce conseil et fit bien, car il fut un des bons portraitistes de son temps. Il peignit le roi, la reine et les principaux personnages de la cour, fut reçu à l'Académie de peinture le 31 mars 1663, et ne donna que le 31 octobre 1666 son morceau de réception, qui fut le portrait de Colbert, alors contrôleur général. Lefebvre alla en Angleterre, où il conquit promptement une grande vogue. Selon d'Argenville, il mourut à Londres le 26 avril 1675 ; selon Guérin, historien de l'Académie, il mourut à Paris, non pas le 26, mais le 5 avril 1675. Son acte de décès n'a pu être retrouvé. On remarque dans ses portraits une énergie de l'accent de nature, une sincérité d'interprétation, une absence d'apparat, qui ne sont pas dans les habitudes du dix-septième siècle. A ce point de vue, Lefebvre a quelque chose d'un précurseur. Le musée du

(1) Félibien, *ut supra*

Louvre possède deux portraits de sa main, et le musée de Versailles trois. Ses ouvrages ont été gravés par Poilly, Boulanger, Lombard, Lenfant, Coelmans, D. Picart et P. van Schuppen. A l'un des fils de ce dernier, il servit de parrain le 6 janvier 1665. Il eut deux fils, qui furent ses élèves et peintres médiocres tous les deux. De Troy, qui fut aussi son élève, lui fit plus d'honneur.

LXXVIII. — *Portrait de Chapelle.* (Attribué à Claude Lefebvre.)

Sur toile. — H. 0m,52; L. 0m,46.

Il est en buste, la tête de face, penchée sur l'épaule droite et légèrement renversée en arrière; de longs cheveux noirs, séparés en bandeaux au milieu du front, tombent de chaque côté des joues presque sur les épaules; ses yeux, intelligents, semblent fatigués déjà; son nez est relevé, sa bouche spirituelle et enjouée; ses joues, plutôt maigres que grasses, sont vivement colorées. Pour costume : un vêtement noir, avec un large col blanc rabattu sur la poitrine... Cette peinture est de bonne qualité. Elle doit être la vérité même. La physionomie du personnage sied, d'ailleurs, parfaitement au joyeux compagnon, qui, bien que doué du don poétique, a tenu plus de place parmi les libertins qualifiés que parmi les vrais poètes du dix-septième siècle.

Claude-Emmanuel Luillier, né en 1626 à la Chapelle, entre Paris et Saint-Denis, était fils naturel de François Luillier, maître des comptes à Paris et conseiller au parlement de Metz. Il fut légitimé en 1642, et n'en conserva pas moins le nom du village où il était né. Son père, qui le chérissait, prit grand soin de son éducation. Gassendi fut un de ses maîtres; mais ce n'est pas la philosophie qui fit sa réputation. Chapelle fut un des spirituels viveurs de son temps, et dans ce viveur, il y eut un poète. Ses vers étaient aisés, quelquefois délicats. Les rimes redoublées, c'est-à-dire sur deux seules rimes en chaque stance, étaient surtout son fort. Tout porte à croire qu'il est le principal auteur du *Voyage en Provence et en Languedoc,* qu'il fit

avec son ami Bachaumont. Paresseux avec délices, épicurien dans le sens le plus prosaïque du mot, lié avec les plus grands seigneurs et avec les plus grands génies de son temps, il vivait du faste des uns et prenait volontiers à son compte une partie de la gloire littéraire des autres. Comptant, notamment, Molière parmi ses amis, il voulut faire croire qu'il était pour quelque chose dans les chefs-d'œuvre de notre grand poète comique. En fait, il n'y fut pour rien, et Molière lui-même en fit la preuve. Chapelle lui survécut treize ans. Il mourut au mois de septembre 1686 (1).

Provient de la collection Lenoir.

NATTIER (Marc). — 1642 † 1705.

Marc Nattier, fils de Michel Nattier, marchand à Paris, et de Geneviève de Roy, naquit en 1642. La date de sa naissance nous est donnée par la date de son mariage : le 5 août 1675, « âgé de trente-deux ans », il épousa, à Saint-Sulpice, Marie Courtois, peintre de miniatures. Admis à l'Académie royale de peinture le 27 juin 1676, il offrit, comme morceau de réception, le portrait de sa femme, alors âgée de vingt ans. Le fils aîné de Marc Nattier et de Marie Courtois naquit le 27 septembre 1678 ; on l'appela Jean, et, plus tard (à partir de 1703), Jean-Baptiste ; ce fut un peintre médiocre. Le second fils de Marc Nattier, Jean-Marc, naquit le 17 mars 1685 ; il eut pour parrain Jean Jouvenet, et devint un des peintres de portraits les plus en vogue du dix-huitième siècle. Marie Courtois décéda, à l'âge de quarante-sept ans, le 13 octobre 1703. Marc Nattier ne lui survécut que deux ans et mourut, âgé de soixante-trois ans, le 24 octobre 1705. C'est comme peintre de portraits qu'il s'était surtout distingué, et c'est comme tel qu'il paraît dans la galerie de Chantilly.

(1) Ses œuvres et celles de Bachaumont ont été réunies et publiées par Saint-Marc, en un vol. in-18. La Haye, 1755.

LXXIX. — *Portrait de Mademoiselle de Nantes (Louise-Françoise), duchesse de Bourbon.*

Sur toile. — H. 0m,91; L. 0m,72.

« Mademoiselle de Nantes, Louise-Françoise de Bourbon, née en 1673 de Louis XIV et de Mme de Montespan; légitimée de France par lettres du mois de décembre de la même année, registrées le 20 du même mois; mariée à Versailles, le 24 juillet 1685, à Louis III, duc de Bourbon et d'Enghien, prince de Condé, pair et grand maître de France, né le 10 octobre 1668, dont elle eut neuf enfants et dont elle resta veuve le 4 mars 1710; morte le 16 juin 1743, à l'âge de soixante-dix ans. » Mademoiselle de Nantes avait donc treize ans quand elle épousa, sous les yeux mêmes du Grand Condé, le petit-fils de ce prince, qui n'était lui-même âgé que de dix-sept ans. Le mariage eut lieu à Versailles (1), et ce fut à Chantilly même, avant la fin du siècle sans doute, que Marc Nattier peignit le portrait de la jeune princesse. On conçoit l'intérêt d'un pareil portrait quand on le retrouve, deux siècles après son exécution, dans le lieu même sans doute où il avait été placé d'abord. Mademoiselle de Nantes est chez elle dans la maison de Condé.

Sur un banc de pierre adossé à d'épais ombrages, qui forment un fond presque noir à toute la partie gauche du tableau, la jeune duchesse de Bourbon, métamorphosée en déesse, est assise, le corps de face et la tête légèrement tournée vers la gauche, la main gauche armée d'une serpe d'or, la

(1) « L'union qui fut célébrée le 24 juillet 1685, en la chapelle de Versailles, avait été accordée aux sollicitations du père de l'époux... La *Gazette* et les Mémoires contemporains abondent en détails sur la cérémonie magnifique, les présents somptueux, les survivances lucratives, et même sur le simulacre de mariage : les deux enfants restant une demi-heure à côté l'un de l'autre dans un lit de parade, chacun flanqué de sa propre mère, puis aussitôt séparés, pour ne se revoir pendant plusieurs mois qu'en visite et en présence de témoins. Autant qu'on pouvait apprécier un visage à peine formé, la nouvelle duchesse de Bourbon promettait d'être fort jolie; elle tint parole. On n'en pouvait dire autant de son époux, dont la taille était petite et la figure assez insignifiante; il se montrait brusque, violent, et ne fut jamais très aimable; plus tard il racheta ces défauts par une brillante valeur. » (*Histoire des princes de Condé,* t. VII, p. 739 et 740.)

droite ouverte comme pour faire accueil au spectateur. La tête, charmante, est portée avec élégance sur le cou très dégagé des épaules. La masse des cheveux blonds, échafaudés au sommet du front, imprime à toute la figure un redoublement de hauteur. Louis XIV a mis là quelque chose de sa majesté, et Mme de Montespan quelque chose aussi de sa particulière beauté. Le visage, d'une régularité parfaite, montre un front plein de noblesse, des joues florissantes de fraîcheur, un menton sans rien de trop saillant ni rien non plus qui se dérobe, un nez très pur dans sa forme, de beaux yeux pleins d'intelligence, une bouche spirituelle arquée pour le sourire, et, du sourire des lèvres au sourire du regard, un délicieux accord. Sur le reste de la figure, qui est comme distinction à l'avenant de la tête, la mythologie, une de ces mythologies faites à l'image de notre dix-septième siècle, a jeté le mirage d'un costume où la fantaisie trouve abondamment son compte. La chemise blanche dévoile la gorge et les avant-bras; par-dessus cette chemise, une tunique d'un bleu clair, attachée sur l'épaule droite, tombe en biais sur la poitrine dont elle découvre le côté gauche, s'attache à la taille par une ceinture d'or, enveloppe complètement la cuisse et la jambe droites ramenées en arrière, et laisse à nu la jambe et le pied gauches portés en avant, celui-ci chaussé d'une sandale nouée à la hauteur de la cheville par de fines bandelettes d'or. Un ample manteau rouge, sur lequel la figure est assise, complète de chaque côté cet ajustement. L'histoire donne à entendre que Mademoiselle de Nantes n'était pas irréprochable dans sa taille. Ce qu'elle pouvait avoir de défectueux affectait probablement la hanche droite; voilà pourquoi le peintre a jeté d'impénétrables voiles sur cette partie du corps. Cela n'empêchait pas la princesse d'être d'une beauté troublante; à l'occasion, dangereuse. Voici le portrait qu'en a laissé Saint-Simon : « Dans une taille contrefaite, mais qui s'apercevoit peu, sa figure étoit formée par les plus tendres amours, et son esprit étoit fait pour se jouer d'eux à son gré sans en être dominée. Tout amusement sembloit le sien : aisée avec tout le monde, elle avoit l'art de mettre chacun à son aise; rien en elle qui n'allât naturellement à plaire, avec une grâce non

pareille jusque dans ses moindres actions, avec un esprit naturel qui avoit mille charmes. N'aimant personne, connue pour telle, on ne se pouvoit défendre de la rechercher. Les gens même qui avoient le plus lieu de la craindre, elle les enchaînoit, et ceux qui avoient le plus de raisons de la haïr avoient besoin de se le rappeler souvent pour résister à ses charmes. Jamais la moindre humeur, en aucun temps; enjouée, gaie, plaisante avec le sel le plus fin, invulnérable aux surprises et aux contre-temps, libre dans les moments les plus inquiets et les plus contraints, elle avoit passé sa jeunesse dans le frivole et dans les plaisirs qui, en tout genre et toutes les fois qu'elle le put, allèrent à la débauche. Avec ces qualités, beaucoup d'esprit, de sens pour la cabale et les affaires, avec une souplesse qui ne lui coûtoit rien; mais peu de conduite pour les choses de long cours, méprisante, moqueuse, piquante, incapable d'amitié et fort capable de haine, et alors méchante, fière, implacable, féconde en artifices noirs et en chansons les plus cruelles dont elle affubloit gaiement les personnes qu'elle sembloit aimer et qui passoient leur vie avec elle. C'étoit la sirène des poètes, qui en avoit tous les charmes et les périls (1)... » Le portrait de Marc Nattier, dans ce qu'il a de superficiel et de fardé, ne présente rien qui démente le portrait de l'auteur des *Mémoires*. La duchesse occupait « un rang dans les nues », dit encore Saint-Simon; et c'est à ce rang qu'elle s'est plu à être représentée, en quelque sorte divinisée, occupant une des premières places dans un Olympe dont Louis XIV était le Jupiter (2).

(1) *Mémoires de Saint-Simon*, t. VI, p. 105. Édition Chéruel et Regnier fils. Paris, Hachette, 20 vol. in-12.

(2) A cette séduisante et dangereuse princesse, le sort avait donné un époux « jaloux, brutal, farouche, d'une humeur insupportable et féroce. » (*Mémoires de Saint-Simon, ibid.*) — Voir le portrait de Mademoiselle de Nantes appartenant à M. Collesson, de Nancy. Ce portrait, qui représente la duchesse de Bourbon à une époque plus avancée de sa vie, ne contredit en rien le portrait de la galerie de Chantilly.

LARGILLIÈRE (Nicolas de). — 1656 † 1746.

Presque tous les peintres français de la seconde moitié du dix-septième siècle sont tributaires et pour ainsi dire prisonniers de l'Académie. Nicolas de Largillière, cependant, commença par n'en pas même soupçonner l'existence, et, quoique plus tard il lui ait appartenu de fait et de cœur, jamais il ne lui sacrifia son indépendance... Il naquit à Paris, le 10 octobre 1656, de Marie Mignon et de Jean-Antoine Largillière, chapelier, ayant boutique sur le pont Notre-Dame. Jean-Antoine, que ses affaires appelaient en Flandre, se fixa à Anvers en 1659. C'est dans cette ville, toute pleine encore du génie de Rubens, que Nicolas, tout enfant encore, sentit qu'il serait peintre à son tour. Il entra, dès l'âge de douze ans (1668), dans l'atelier de Goubau, d'où il sortit en 1672, après avoir reçu de la gilde d'Anvers le brevet de maîtrise. A dix-huit ans, en 1674, il passa en Angleterre, où il fut pour Lély (Peter van der Faes) un précieux auxiliaire. Il s'employa, pendant plusieurs années, à peindre des draperies volantes et des accessoires sur des portraits, dans lesquels, d'ailleurs, la convention tenait la plus grande place. Près de Lély, Largillière prit aussi le goût du brocantage et s'exerça dans la restauration des tableaux. Lély mort (1680), Largillière revint en France, où Lebrun et Van der Meulen le présentèrent à l'Académie. Il y fut agréé le 6 mars 1683, et reçut l'ordre de faire, pour son morceau de réception, le portrait de Lebrun, qu'il ne se pressa pas d'exécuter. Le 3 novembre 1684, la compagnie lui adressa une réprimande courtoise au sujet de ce retard; mais on l'appelait à Londres pour y peindre le portrait du roi et de la reine (1685) (1), et ce fut seulement le 30 mars 1686 qu'il termina le morceau de réception qui depuis trois ans se faisait attendre. L'Académie tout

(1) Dallaway, l'annotateur d'Horace Walpole, nous informe de ce voyage, et raconte les efforts qui furent faits pour retenir Largillière en Angleterre.

entière admira le solennel portrait de son directeur (1); mais, dans cette œuvre étudiée, contenue, fermée encore aux libres envolées du dix-huitième siècle, elle ne put pressentir le peintre qu'on allait bientôt appeler le Van Dyck français.

Le 30 janvier 1687, Louis XIV, qui relevait de maladie, alla entendre une messe d'actions de grâces à Notre-Dame, et de là se rendit à l'Hôtel de ville, où il daigna dîner. Ce fut le prévôt des marchands, M. de Fourcy, qui le servit, et tous les princes du sang mangèrent avec le roi (2). Outre l'inscription de Félibien, gravée en lettres d'or dans la cour de l'Hôtel, un tableau fut commandé à Largillière pour consacrer le souvenir de ce mémorable festin. Ce tableau a disparu pendant la Révolution, mais on en voit l'esquisse dans la salle Lacaze au musée du Louvre. Tout en se lançant dans le domaine de la grande peinture, Largillière n'en restait pas moins presque exclusivement un peintre de portraits, son tableau n'étant, en fin de compte, qu'une réunion de personnages, dont chacun des modèles pouvait être nommé. A partir de cette époque, Largillière devint pour ainsi dire le peintre en titre de l'Hôtel de ville. Pour se rapprocher du palais municipal, il s'établit dans la rue Sainte-Avoye d'abord, puis dans la rue Geoffroy-l'Angevin, où il fit, en même temps que son métier de peintre, le commerce des tableaux (3). Les échevins, l'ayant ainsi sous la main, ne tardèrent pas à s'adresser encore à lui. En 1694, Paris, par suite d'une sécheresse désastreuse, fut menacé de disette. Afin d'obtenir de la pluie, on s'adressa à sainte Geneviève, et les échevins commandèrent à Largillière un tableau pour le sanctuaire de la sainte. Ce tableau se voit encore dans l'église Saint-Étienne du Mont. On n'a là toujours qu'une réunion de portraits, tous parlants et retentissants d'éclat. Trois ans après, ce fut le mariage du duc de Bourgogne avec Adélaïde de Savoie, dont la ville de Paris voulut avoir une représentation figurée.

(1) Ce portrait est au musée du Louvre, sous le n° 482.

(2) *Journal du marquis de Dangeau*, t. II, p. 15.

(3) Abraham du Pradel, *Le livre commode pour l'année 1692*, t. I, p. 239. — Germain Brice, *Description de Paris*, 1752, t. II, p. 70. — A. de Champeaux, *L'Art décoratif dans le vieux Paris*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1892.

La cérémonie avait eu lieu dans la chapelle du château de Versailles le 7 décembre 1697; Largillière fut chargé de la peindre. Ce lui fut une occasion nouvelle de représenter encore, sur le vif et avec éclat, nombre de grands personnages (1)... L'année suivante (1698), au milieu des prodigalités du camp de Compiègne, Largillière peint les portraits du duc d'Anjou et du duc de Berry, pour être placés de chaque côté du portrait du roi, par Rigaud, dans le salon du maréchal de Boufflers... De toutes parts arrivaient les commandes. Au Salon de 1699, Largillière expose les portraits du marquis de Liancourt, de Lambert de Torigny, de M. de Moubron, gouverneur de Cambrai, de M. Aubry, maître des comptes, de Mlle Isolis, de M. de la Touane, trésorier de l'extraordinaire des guerres, de M. Roettiers, gouverneur général des monnaies, et de sa femme (2). C'est le 14 septembre de cette même année qu'il épousa Marie-Élisabeth Forest, fille du paysagiste Jean Forest, dont il nous donnera plus tard le portrait en compagnie de ses beaux enfants (3)... L'admirable portrait de Mlle de Barral, au musée de Grenoble, est de 1701 ; la jeune fille y est resplendissante dans sa robe rouge, de ce rouge dont Largillière a si souvent et si merveilleusement usé... Le 4 septembre 1702, Largillière prend avec les échevins de Paris l'engagement de peindre les officiers municipaux en charge (4)... Il expose encore, au Salon de 1704, de nombreux portraits, plus brillants et plus fleuris les uns que les autres : l'archevêque de Toulouse et l'évêque de Comminge, son beau-père Forest, etc., chacun d'eux dans sa propre atmosphère, entouré d'accessoires qui dénoncent les habitudes d'esprit, presque l'état d'âme du personnage.

(1) Ce tableau fut placé à l'Hôtel de ville en regard de celui que Largillière avait peint en 1687. Il y était encore sous Louis XVI. D'Argenville le mentionne dans son édition de 1778. Florent-le-Comte en parle avec éloges.

(2) Tous ces portraits sont décrits par Florent-le-Comte.

(3) Voir Largillière entouré de sa famille au musée de Versailles. Dans le portrait de famille de la collection Lacaze, Largillière est en costume de chasse. A sa droite, est Mme de Largillière, en robe rouge décolletée, doublée de satin blanc. Entre eux, se tient leur fille, Marguerite-Élisabeth, en train de chanter au clavecin. Tous trois, lumineux et vivants, représentent le bonheur de vivre.

(4) Un de ces échevins se voit dans la salle Lacaze, au Louvre. Ce portrait, signé « Largillière », est de 1704.

Beaucoup de ces portraits sont doubles et réunissent le mari et la femme dans un même cadre : M. et Mme de Santilly, M. et Mme du Parc, etc.

A partir de 1704, Largillière ne parut plus aux expositions, ce qui ne l'empêcha pas de travailler toujours. Ses portraits, dès lors, échappent aux historiens de son temps. En 1705, il accepte la charge de professeur à l'Académie, l'exerce pendant dix ans, s'en démet le 28 octobre 1715, passe alors dans « la classe de messieurs les anciens conseillers-professeurs », et remplit, en 1719, les fonctions de recteur. En 1721, l'année même où il se lie avec la Rosalba, sa fortune est presque engloutie dans la banque de Law, sans qu'il perde rien de la belle humeur qui devait, dans son art comme dans sa vie, l'accompagner jusqu'à l'extrême vieillesse. Toujours accueillant et de bon conseil, il aide les uns, redresse les autres, tâche d'être utile à tous. Il facilite à Chardin l'entrée de l'Académie (25 septembre 1728); il détourne Oudry de la peinture de portraits, et lui montre dans les animaux et les natures mortes le genre qui devait le conduire à la célébrité; il devine et suscite en Georges Wille le futur graveur, auquel il devra son propre portrait et celui de sa fille, Marguerite-Élisabeth... Le 30 mai 1733, Largillière est élu chancelier, et, le 5 juillet 1738, directeur de l'Académie. Il fait son testament en 1743. Quoique octogénaire, il travaillait encore (1). A partir du 6 mars 1745, son nom ne se lit plus au bas des procès-verbaux. Il meurt, le 20 mars 1746, dans sa maison de la rue Geoffroy-l'Angevin, et est enterré à Saint-Merry... Avec une éducation toute flamande et sans jamais rien abandonner des fruits de cette éducation, Nicolas de Largillière avait été le plus Français des peintres de portraits de son temps. Placé entre le dix-septième et le dix-huitième siècle et à mi-chemin de l'un et de l'autre, né six ans après la moitié du premier, mort quatre ans avant la moitié du second, il les rappelle tous les deux dans ce qu'ils eurent de plus élégant et de plus heureux. Ses portraits sont flamboyants de vie, de verve, de fraîcheur, de naturel et de vérité. Tout s'épanouit en eux, tout est fête autour d'eux. Une

(1) « Il a peint jusqu'à quatre-vingt-six ans », dit Mariette.

brise embaumée souffle sur leurs draperies. On peut leur reprocher sans doute un peu d'emphase et d'exubérance, mais rachetées par tant de brillant et de goût! De si belles virtuosités de couleurs ne font-elles pas tout pardonner (1)?

LXXX. — *Portrait de Gobinet.*

Sur toile. — H. 0m,57; L. 0m,48.

Charles Gobinet, docteur de la maison et société de Sorbonne, né à Saint-Quentin en 1613, fit à Paris de brillantes études. Fort jeune encore, plusieurs évêques se le disputaient, quand Richelieu s'en empara pour en faire le principal du collège du Plessis, qu'il venait de réunir à la Sorbonne, récemment reconstruite par lui et dont il s'était fait nommer proviseur. Gobinet gouverna ce collège pendant quarante-trois ans et y fit merveille. Il mourut à l'âge de soixante-dix-sept ans, le 9 mars 1690. Rollin, son collègue, dans un de ses poèmes latins les plus estimés, a célébré les vertus de Gobinet, la pureté de sa vie, les services rendus par ses ouvrages et par son enseignement à l'éducation de son temps... Largillière nous montre, comme dans un miroir, cette respectable figure, honnête et aimable tout ensemble.

Gobinet, dans ce portrait, ne saurait être très loin du terme de sa vie. Largillière, qui était passé en Angleterre à l'âge de dix-huit ans, en 1674, n'en revint qu'après 1680, et ne put peindre Gobinet qu'après cette date. Gobinet avait alors de soixante-huit à soixante-dix ans, et portait sa vieillesse avec vaillance et sérénité. Il est en buste, de trois quarts à gauche, sur un fond perdu quasi noir. Sa tête est coiffée de beaux cheveux presque blancs, séparés en bandeaux qui descendent de chaque côté des joues. Son front, très élevé, est sillonné de rides. Les yeux sont grands et beaux ; le regard en est intelligent et bon. Le nez, d'une belle structure, est tombant sur la bouche, qui est fine d'expression et animée du même sentiment que les yeux. Le

(1) Voir la belle monographie de Nicolas de Largillière, publiée par M. Paul Mantz, dans la *Gazette des Beaux-Arts* des mois d'août et d'octobre 1893.

menton est carré. Les joues sont amaigries, sans être décharnées, et d'un teint qui respire encore la santé. La santé de l'esprit surtout rayonne sur cette figure déjà marquée par l'âge, mais dont la physionomie a gardé tout son charme, avec un air d'église plutôt que de Sorbonne. La ressemblance de Charles Gobinet avec Fénelon est frappante à ce point qu'on pourrait douter de l'identité du personnage, si les gravures du temps n'étaient là pour lever tous les doutes. Le costume, d'ailleurs, aide à la confusion : robe noire, garnie de parements violets sur les épaules, et rabat tombant du cou sur la poitrine... Comme peinture, ce portrait, exécuté d'une main large et facile, a quelque chose de sobre, qui détonne avec l'exubérance habituelle du maître. Il a été gravé par Habert, en ovale, avec ces mots entourant la figure : *Sorbonæ Pless. Moderator Primus Carolus Gobinet Doctor Sorb. Coll.* Au bas, à gauche : *N. de Largillière pinxit,* et à droite : *N. Habert sculpsit, 1691.*

Acheté à Londres par Monsieur le duc d'Aumale à M. Colnaghi.

LXXXI. — *Portrait de mademoiselle Duclos (Anne-Marie Châteauneuf).*

Sur toile. — H. 0m,64; L. 0m,53.

Anne-Marie Châteauneuf, née à Paris en 1664, était de bonne famille; son père, capitaine de dragons, avait de la fortune. Elle fut entraînée vers le théâtre et vers ce qui s'ensuit, se fit sur la scène un nom presque célèbre, et devint une étoile de première grandeur dans le monde de la galanterie. Sa grand'mère maternelle, qui s'appelait Duclos, avait eu comme actrice une certaine réputation; ce fut sous ce nom de Duclos qu'elle tenta l'aventure. L'Opéra l'attira d'abord; mais elle sentit qu'elle n'y était pas dans son élément. La Comédie-Française, ensuite, lui ouvrit ses portes. Elle y débuta le 27 octobre 1683; elle avait dix-neuf ans et était fort jolie. Après avoir doublé la Champmêlé, elle fut, pour son propre compte, la première tragédienne de son temps... C'est dans le rôle d'Ariane qu'elle a été peinte par Largillière.

LARGILLIÈRE (NICOLAS DE)

(1656 † 1746)

MADEMOISELLE DUCLOS (MARIE-ANNE CHATEAUNEUF)

L'*Ariane* de Thomas Corneille, dont la première représentation eut lieu en 1672, fit échec au *Bajazet* de Racine, paru la même année, et donna pendant près d'un demi-siècle l'illusion d'un chef-d'œuvre. Combien la postérité a rappelé d'un pareil jugement! Le rôle d'Ariane était un des rôles préférés de Mlle Duclos. Ce que Thomas Corneille y avait mis d'emphatique et de déclamatoire convenait parfaitement à ce talent dépourvu de naturel et de simplicité. Le portrait de Largillière prend l'actrice au point culminant de l'action dramatique, au moment où Ariane, brûlant de passion pour Thésée, voit Phèdre, sa propre sœur, conquérir le héros ingrat et volage, et le lui ravir à jamais. Debout, le corps vu de face et coupé à mi-jambes, la tête légèrement tournée sur l'épaule droite, les bras en croix et les yeux levés au ciel, elle implore l'Amour, qui, planant au-dessus d'elle, porte d'une main son sceptre entouré de lauriers, et de l'autre main couronne l'infortunée, qui a pris rang déjà parmi les étoiles... Mlle Duclos est en pleine maturité dans ce tableau. Sa robe a été taillée par une des bonnes faiseuses de la fin du règne de Louis XIV, ce qui lui donne de quarante-cinq à quarante-huit ans, et pour cet âge elle est exceptionnellement jeune. Si ses joues se sont légèrement empâtées, ses yeux et sa bouche sont faits pour faire tourner bien des têtes, et l'ensemble de sa personne n'est pas non plus pour décourager les adorateurs. Sa taille est bien prise encore, et sa poitrine a gardé tous ses charmes. La robe de velours pourpre les met admirablement en valeur; de ses draperies ronflantes, agrémentées d'or et de perles et coupées d'un large nœud crème posé entre les seins, elle accompagne le geste et enveloppe le reste de la figure, en lui communiquant un redoublement de chaleur et de vie. La coiffure est à l'avenant du costume. Sur les cheveux poudrés et échafaudés au-dessus du front, brille une agrafe de rubis et de perles surmontée d'un panache de plumes blanches qui flottent au-dessus de la tête, ainsi que les draperies à l'entour du corps. Rien de plus chatoyant que toute cette figure. Jamais Largillière ne s'est plus généreusement prodigué pour peindre de belles chairs enveloppées de draperies somptueuses. Quant à l'Amour, figure aérienne en partie perdue dans le

nuage et ne livrant d'elle-même que ce qu'il en faut pour répandre sur une simple mortelle quelque chose de sa propre divinité, il apparaît comme un songe au-dessus d'Ariane. Au fond, à droite, on aperçoit la mer, avec le vaisseau qui emporte Thésée, et, sur le rivage, Bacchus, accompagné du cycle orgiastique, qui chevauche en montrant du doigt la pauvre abandonnée (1).

« Mlle Duclos, dit Paul Mantz en parlant de ce portrait, joue Ariane, de Thomas Corneille, dans un costume de la Régence, délirant d'éclat et de fantaisie. » Il y a là une légère erreur. Le costume est bien « délirant d'éclat et de fantaisie », mais il n'est pas « de la Régence », puisque la gravure de Desplaces, d'après cette peinture, porte la date de 1714. Donnez au graveur le temps d'exécuter une planche d'une aussi grande importance, deux ans au moins, et c'est de 1712 — trois ans encore avant la mort de Louis XIV — qu'il faudra dater ce portrait. Largillière était alors au plein de son talent et de sa réputation. Il fit de ce portrait deux exemplaires : l'un, presque de grandeur naturelle, pour Mlle Duclos elle-même; l'autre, beaucoup plus petit que nature, pour Titon du Tillet. Le premier de ces portraits fut légué, le 24 avril 1743, par Mlle Duclos à la Comédie-Française, où il est aujourd'hui dans le foyer des artistes; le second est encore signalé chez Titon du Tillet, rue de Montreuil, par d'Argenville, dans son édition de 1752 : « la Duclos, fameuse actrice du Théâtre-Français, peinte en Ariane par Largillière et gravée par Desplaces »; c'est celui du musée Condé. Tout porte à croire que ce petit portrait est l'original. On y remarque, en effet, la verve et la spontanéité d'une œuvre de premier jet, une chaleur et une souplesse d'exécution qu'on ne retrouve pas au même degré dans le grand portrait, quelque beau qu'il soit d'ailleurs. N'oublions pas que Largillière était l'ami de Titon du Tillet, qu'il avait fait son por-

(1) Les auteurs cités par Plutarque diffèrent sur ce qui advint d'Ariane quand Thésée l'eut délaissée. Les uns disent qu'elle se pendit de désespoir; d'autres prétendent qu'elle se jeta dans la mer; d'autres racontent qu'elle épousa Onarus, prêtre de Bacchus; suivant d'autres, enfin, ce fut Bacchus lui-même qui, l'ayant épousée, porta sa couronne au ciel et la plaça parmi les étoiles. (Ovide, liv. III, 8e métam.)

trait (1), ainsi que le portrait de sa femme, Marguerite Bucaille (2), et qu'en donnant le portrait de Mlle Duclos à un amateur d'une compétence aussi éprouvée, il ne pouvait manquer de lui offrir un original. Mlle Duclos devait être moins difficile à satisfaire; une répétition lui suffisait. L'un et l'autre de ces portraits n'en ont pas moins un grand charme. Ils nous montrent Mlle Duclos toujours séduisante, quoique sur le retour déjà. Plusieurs années se devaient écouler avant que Voltaire se déclarât parmi ses adorateurs, et pendant vingt ans encore ses mœurs allaient continuer d'être désolantes. Mlle Duclos se maria à soixante ans avec un mari de dix-sept ans. Est-ce le mari qui fut volage ? On ne sait. Ce qui est sûr, c'est que ce fut elle qui abandonna bientôt la maison conjugale, après l'avoir dévalisée ; d'où procès, fécond en révélations piquantes. A l'âge de soixante-dix ans, on lui savait des amants. Elle quitta le théâtre en 1736, trop tard pour sa gloire. Elle avait soixante-douze ans. Adrienne Lecouvreur était morte six ans auparavant (20 mars 1730), après l'avoir depuis longtemps supplantée dans l'admiration du public. Mlle Duclos mourut en 1747, âgée de quatre-vingt-trois ans.

LXXXII. — *Portrait de Charlotte-Élisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans (la princesse Palatine).*

Sur toile. — H. 0m,64; L. 0m,53.

Née à Heidelberg en 1652, Charlotte-Élisabeth de Bavière, fille de l'électeur palatin Charles-Louis, fut la seconde femme de Philippe d'Orléans, frère de Louis XIV. Célèbre par son esprit et redoutée pour sa franchise, elle s'entendit avec le Grand Roi et fut peu aimée à la cour. Elle fut la mère du Régent, et mourut à Saint-Cloud en 1722. Ses lettres, écrites de 1715 à 1720 au duc de Brunswick et à la princesse de Galles, ont été imprimées en 1788 et réimprimées en 1807. Obéissant à la mode, elle se fit peindre par

(1) Gravé par Petit dans une estampe mentionnée par le *Mercure* de décembre 1737.
(2) Gravé par Desplaces.

Largillière en naïade vers la fin de sa vie. Ce portrait — le costume en témoigne — est du temps de la Régence; la princesse avait alors passé la soixantaine. Elle est assise à terre, le corps de face, la tête, de trois quarts à gauche, tournée sur l'épaule droite. Le visage est épais, équivoque dans son expression. Des feuillages et des fleurs, formant broussailles, sont plantés sans grâce dans les cheveux poudrés et ramassés sans goût au sommet du front. Le large cou, au lieu d'isoler la tête, ne fait qu'un avec elle, et se confond aussi avec la poitrine, qui tombe sur le ventre et fait masse avec lui. Vainement la princesse, à l'aide d'une ceinture de velours pourpre incrustée de pierreries, tente d'établir une sorte de démarcation entre son torse et la partie inférieure de son corps, elle n'y peut parvenir. La pauvre naïade a beau nous sourire et nous regarder d'une manière provocante, en s'appuyant de son bras droit sur l'urne symbolique d'où s'échappe une eau claire, les réalités tristes qui lui sont personnelles sont là pour nous arracher au rêve mythologique, dans lequel elle essaie de se dérober.

Largillière a mis, dans ce portrait, ses qualités maîtresses. Il se trouvait en présence d'un modèle qui avait toutes les audaces, jusqu'à celle de se faire peindre en nymphe quand ses formes étaient à ce point alourdies qu'elles n'existaient pour ainsi dire plus. Lebrun avait représenté bien antérieurement la Palatine dans un portrait d'une superbe opulence, dont la gravure est connue de tous. La confrontation du portrait de Largillière avec celui de Lebrun prouve l'identité du modèle. Le portrait du musée Condé se retrouve absolument identique, mais de grandeur naturelle, dans la collection de M. Spiridon.

LXXXIII. — *Portrait (présumé) de Marie de Lanbespine, femme de Nicolas Lambert, seigneur de Thorigny, président de la Chambre des comptes.*

H. 1m,11; L. 0m,95.

Ce portrait est en buste et de face, très légèrement tourné vers la droite.

LARGILLIÈRE (NICOLAS DE)

(1656†1746)

PORTRAIT (PRÉSUMÉ) DE MARIE DE LAUBESPINE

FEMME DE NICOLAS LAMBERT, SEIGNEUR DE THORIGNY

La dame, sans être jeune, a conservé de la jeunesse, avec une beauté très suffisante encore pour lui garder le don de plaire. Elle est assise en avant d'une balustrade de marbre qui domine un fond de plein air, et sur ce fond relégué dans l'ombre elle se montre en pleine lumière, en pleine beauté, on pourrait presque dire en pleine gloire. Ses cheveux poudrés sont apprêtés sans le paraître, relevés en haut du front, qu'ils découvrent largement, et ramassés en menues frisures au-dessus de la tête, où sont plantés deux bouquets d'églantines et une perle en poire enchâssée de diamants. Sous cette seyante coiffure, le visage, dont l'enjouement est le trait principal, s'épanouit avec un éclat auquel le fard n'est pas étranger sans doute. Le front est élevé, mais sans exagération de hauteur; les yeux, au clair regard, sont noirs, et ce qu'il y a de gai dans leur expression ne nuit en rien à la pureté de leur forme; rieuse aussi est la bouche, petite, aimable, avec des lèvres légèrement retroussées en leurs extrémités; le nez, dans sa ligne délicate et jusque dans la mobilité de ses narines, est rieur aussi; et la même bonne humeur marque de son empreinte les joues au modelé délicat, le menton à fossette et le double menton. Quoique le cou soit court et légèrement empâté déjà, l'embonpoint n'a rien encore de trop envahissant; la gorge se tient discrètement à sa place, le bras a conservé la pureté de sa forme, et la main, dont les doigts mignons retiennent le manteau sur le côté droit de la poitrine, n'a rien perdu de sa délicate mignardise. Pour cette aimable femme, la santé, le bonheur de vivre, font partie de la beauté. Le costume, dont elle se pare avec tant d'aisance et de naturel, lui apporte aussi, dans l'opulence de ses plis et jusque dans ses triomphantes couleurs, ses notes gaies et sonores. Est-il rien de plus réjouissant pour l'œil que cette robe de brocart rouge et or à revers de satin blanc, ouverte avec complaisance pour faire belle place au linge et aux dentelles qui se répandent sur la poitrine et se retrouvent en haut de l'avant-bras? Quelle belle tonalité dans le manteau de couleur écarlate, également doublé de satin blanc! Avec quelle élégance il tombe de l'épaule gauche, où l'attache une agrafe de perle, pour reparaître sur l'épaule droite et se draper largement au milieu

du corps! Il n'est pas jusqu'au fond, nuageux vers la droite, planté d'arbres vers la gauche, partout discrètement assombri, qui ne donne plus de saveur à la douceur des chairs et n'ajoute, par opposition, quelque chose à l'éclat fulgurant des étoffes. Peu de portraits sont d'une harmonie plus chaude et plus caressante à la fois.

Dans les anciens inventaires, cette peinture était attribuée à Largillière et passait pour réprésenter la princesse de Rohan-Guéménée. Relativement au peintre, bien qu'on ait prononcé récemment le nom de Tocqué, nous tenons toujours pour Largillière; nous pensons même qu'on trouverait difficilement un témoignage plus authentique en sa faveur. Quant à la princesse de Rohan-Guéménée, nous ne croyons pas qu'il convienne de la nommer ici. Si elle avait été peinte par Largillière, il est probable que son portrait aurait été gravé par un des artistes dont le burin était aux ordres d'une aussi grande dame. Or, dans les estampes exécutées, d'après Largillière, par Edelinck, Drevet, Van Schuppen, Wermeulen, etc., on ne rencontre aucun portrait de la princesse de Rohan-Guéménée. Par contre, parmi ces estampes, il en est une qui reproduit assez exactement le portrait qui nous occupe, pour qu'on soit tenté de l'identifier avec ce portrait. Au bas de cette estampe, on lit : « *Marie Laubespine, femme de Nicolas Lambert, seigneur de Thorigny, président de la Chambre des comptes. — Largillière, pinxit. — P. Drevet, sculpsit.* » Dans la gravure et dans la peinture, le visage et l'embonpoint sont semblables; les traits, cependant, sont plus marqués comme âge dans l'une que dans l'autre, mais la physionomie est la même; le costume, l'arrangement des dentelles, l'ampleur et le jet des draperies, le goût et le choix des pierreries se retrouvent aussi presque identiques de part et d'autre; les cheveux, seulement, poudrés dans le portrait peint, ne le sont pas dans le portrait gravé. Celui-ci, d'ailleurs, n'est pas la reproduction de celui-là; la pose, le geste, le fond ne sont pas les mêmes (1). Supposer que la peinture et la gravure représentent la même personne est vraisemblable. Transformer cette supposition en certi-

(1) La gravure montre la dame vue jusqu'à mi-jambes, assise sur un fauteuil, dans une chambre somptueusement décorée. Elle soutient de sa main droite un épagneul couché sur ses

LARGILLIÈRE (NICOLAS DE)

(1656 † 1746)

PORTRAIT D'HOMME

(PERSONNAGE INCONNU)

tude serait téméraire. Le nom de la personne représentée dans le portrait gravé étant incontestable, on peut donc mettre, mais à titre de présomption seulement, le même nom au bas du portrait peint. Par le costume et surtout par la coiffure, ce portrait paraît avoir été exécuté vers le premier quart du dix-huitième siècle.

LXXXIV. — *Portrait d'homme (personnage inconnu).*

Sur toile. — H. 1m,27; L. 0m,99.

Voici un portrait qui peut compter parmi les plus beaux dans l'œuvre de Largillière, et sur lequel il est impossible de mettre avec certitude aucun nom. Comme il se trouvait dans la collection du palais Bourbon, on peut supposer qu'il est entré dans la maison de Condé du vivant même du personnage représenté et que ce personnage était un des familiers de cette illustre maison. Il est d'autant plus regrettable de ne le point connaître. Il a beau visage et grand air; il est de tournure élégante, aisé dans son geste, presque abandonné dans sa pose, et, tout en étant un homme jeune encore, il n'est déjà plus un jeune homme. Largillière l'a peint de trois quarts à gauche, debout et coupé à mi-jambes, le bras droit ramené vers la poitrine, le bras gauche appuyé à une balustrade de marbre et portant le poids du corps. La tête est coiffée de la perruque *in-folio*, perruque blonde, extraordinaire de légèreté malgré son prodigieux volume, et dont les boucles soyeuses se déroulent sur les épaules, d'où elles se répandent jusqu'au bas de la poitrine en ondulations pour ainsi dire impalpables. Au point de vue de l'exécution, cette perruque est à elle seule un chef-d'œuvre. Elle forme au visage un cadre majestueux sans trop de solennité, grandiose sans affectation de grandeur. Les traits ont de la noblesse et sont d'une accentuation très personnelle. Le front est élevé; les yeux sont fort beaux; le nez, légèrement aquilin, est bien

genoux, et soulève de sa main gauche un des pans de sa robe. — Drevet a gravé un fort beau portrait d'Hélène Lambert (peint également par Largillière), fille sans doute de Marie de Laubespine, et femme de François-Marie de Motteville, premier président de la Chambre des comptes de Normandie. D'après cette gravure, la fille ressemblerait beaucoup à sa mère.

fait; la bouche a, dans le pli des lèvres, quelque chose d'un peu méprisant; les joues rasées sont pleines, sans le moindre embonpoint. L'ajustement de la figure en complète à ravir la physionomie. Le ruban bleu qui formait cravate s'est dénoué, laissant négligemment ouvert sur le cou le col de la chemise, d'où pendent à profusion des dentelles qui se déroulent dans un désordre heureux jusque sur la poitrine; et comme note de rappel sur les avant-bras, des manches bouffantes de linge blanc, attachées aux poignets et garnies aussi de dentelles, qui s'étalent également sans apprêt, en ajoutant leur propre élégance à l'élégance des mains presque diaphanes, d'un dessin malheureusement trop lâché. Tout ce linge si délicieusement chiffonné n'est, d'ailleurs, que le complément du costume, dont les colorations gaies résonnent à l'égal d'une fanfare. Quoi de plus vibrant que le rouge tendre de ce justaucorps, déboutonné par le haut avec un si dédaigneux abandon? Quoi de plus sonore que le jaune orange de ce manteau qui, jeté sur l'épaule gauche, répand à profusion et dans un désordre si magnifique ses draperies opulentes sur tout le bas de la figure? On ne saurait porter avec une plus superbe négligence des vêtements aussi somptueusement beaux. Quant au fond, il est mi-partie d'intérieur et mi-partie de plein air. A droite, un pilastre de pierre se rattachant à la balustrade qui sert d'appui à la figure; et, attenant à ce pilastre, un large rideau de couleur sombre, sur lequel se détache la tête du personnage. A gauche, un pan de ciel nuageux, et, posée sur la barre d'appui, une sphère, sans doute une sphère céleste, qui est là peut-être comme une caractéristique du personnage.

Sur le nom qu'il conviendrait d'inscrire au bas de ce portrait, nous l'avons dit en commençant, on ne peut hasarder que des conjectures. Un portrait de Montorsi, gravé par Edelinck d'après Antoine Coypel, présente de notables analogies avec celui-ci; mais de là à certifier que le portrait de Largillière est celui de Montorsi, il y a loin. Un autre portrait, beaucoup plus voisin encore de celui de Largillière, est le portrait de Boyer d'Aguille, gravé par Wermeulen d'après Rigaud. Ici la ressemblance est presque frappante. Le front, les yeux, le nez légèrement tombant, la bouche avec le pli si particu-

lier de la lèvre supérieure, l'ovale du visage, la désinvolture de toute la figure, ce qu'il y a dans l'ajustement d'élégance et de négligé tout ensemble, sont identiques de part et d'autre. Messire Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Aguille, de Saint-Foy, de Joyeuse-Garde, Pieredon et autres lieux, était conseiller au parlement d'Aix, et par surcroît grand collectionneur de peintures. Les tableaux de sa galerie ont été gravés (1). Mais que viendrait faire la sphère, placée, peut-être comme attribut, à côté d'un procureur général du Roy au parlement de Provence? Et puis quelle serait la raison d'être de ce procureur dans la maison de Bourbon? N'y aurait-il pas lieu de trouver également des points de ressemblance entre le beau portrait du musée Condé et celui de Nicolas-Joseph Foucault, peint par Largillière et gravé par P. van Schuppen en 1698? D'autres portraits encore, gravés au commencement du dix-huitième siècle, pourraient, la perruque aidant, être rapprochés du portrait de Chantilly et présenter quelques chances d'assimilation avec ce portrait.

Cette brillante peinture tient encore au dix-septième siècle : la perruque solennelle, architecturale, disciplinée, soumise à l'ordonnance, est toute versaillaise; mais elle a en même temps la souplesse, la légèreté, quelque chose des charmes de la vie libre et indépendante, qui vont être l'apanage d'un siècle nouveau. Et que d'indiscipline aussi dans les chairs assouplies, lumineuses, et surtout dans ces draperies ronflantes, toutes débordantes d'exubérance et d'éclat! C'en est fait définitivement de l'art des Lebrun et des Mignard. Un art nouveau commence, libre et sans contrainte, où vont s'épanouir les gaietés de l'esprit français, débarrassé des entraves et de la solennité du grand règne. Entre le dix-septième et le dix-huitième siècle, Largillière jeta un pont d'une merveilleuse architecture.

Ce portrait, qui appartient à la meilleure époque de la longue carrière du peintre, provient de l'ancienne collection de Condé.

(1) Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui sont à Aix dans le cabinet de Boyer d'Aguilles, procureur général du roy au parlement de Provence, gravé par Jacques Coelmans d'Anvers.

LXXXV. — *Portrait d'homme, décoré de l'ordre de Saint-Michel.*

H. 0m,65; L. 0m,55.

« Portrait de Mansart par Rigaud », tel est le titre sous lequel ce portrait est entré dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale. Or, très certainement, il ne représente pas Mansart, et nous ne le croyons pas de Rigaud. La figure de Mansart est trop connue pour qu'on puisse la confondre avec aucune autre, surtout avec celle-ci ; cette peinture nous paraît, en outre, porter avec trop d'évidence la marque de Largillière, pour qu'on puisse en faire honneur à un autre, fût-ce même à Rigaud.

Le personnage, à mi-corps et de face, se détache sur un fond perdu d'un brun sombre, faiblement éclairé du côté droit. Il garde les apparences de la jeunesse et porte beau. Ses traits sont réguliers et agréables. Sa barbe est soigneusement rasée. Ses joues sont sans embonpoint ni maigreur, et le fard n'est sans doute pas étranger à leur fraîche coloration. Il est aimable et plaisant dans toute sa personne. Sa tournure est élégante, sa physionomie enjouée, bien ouverte, avec une pointe de fatuité, qui pourrait bien être d'un parvenu plutôt que d'un gentilhomme. Sa perruque blonde, très haut montée, encadre son visage de longues boucles soyeuses, qui se répandent sur ses épaules et débordent jusque sur sa poitrine. Pour vêtement : un gilet rose, qui laisse apercevoir le dessous blanc du linge ; un habit noir, dont les tonalités sombres sont rompues par des nœuds de couleur amarante attachés sur les épaules et par un pan de manteau d'un rouge foncé jeté sur le bras droit ; de longues barbes de dentelles attenant à une cravate de batiste enroulée autour du cou ; le cordon noir de Saint-Michel passé en sautoir pardessus ces dentelles... Dans ce portrait décoratif, Largillière se montre avec toutes ses rares qualités. Cette couleur, fraîche et lumineuse dans les chairs, chaude et vibrante jusque dans les noirs dont est presque exclusivement composé le vêtement, lui appartient en propre. On retrouve le peintre auquel les maîtres de la grande époque flamande avaient communiqué quelque chose

de leurs ardeurs généreuses, sans lui rien enlever de son goût si bien français. Largillière, le plus beau peut-être de nos portraitistes durant les quinze dernières années du dix-septième siècle et les quarante premières du dix-huitième, nous semble indéniable dans cette peinture.

Quant au personnage représenté, il est possible de proposer certains noms; il est impossible d'en affirmer aucun. — Une estampe de Poilly, gravée d'après un portrait de François de Troy par lui-même, n'est pas sans présenter de notables analogies avec notre peinture. L'élégance de la figure, la forme du visage, la perruque haut montée, l'agrément des traits, jusqu'à cette apparence de suffisance et de fatuité que l'on trouve dans le portrait de Chantilly se remarquent aussi dans le portrait gravé par Poilly. La physionomie de l'un et l'autre de ces portraits convient également à l'artiste chéri des dames qu'était François de Troy. Les femmes l'adoraient : il les transformait en déesses et, sous son pinceau, les plus laides prenaient une apparence de divinité. Jean-François de Troy était né en 1679, il était entré à l'Académie le 28 juillet 1708, avait été nommé professeur adjoint le 24 juillet 1709, professeur le 30 décembre 1716 ; mais il n'avait reçu le cordon de Saint-Michel qu'en 1737, presque au moment où il avait été nommé directeur de l'Académie de France à Rome. Il avait alors cinquante-sept ans, et le personnage qu'a peint ici Largillière est loin de paraître aussi âgé. Cependant, si l'on considère que de Troy, déjà vieux, semblait jeune encore ; si l'on se rappelle qu'il se maria à cinquante-trois ans avec une jeune fille de dix-neuf ans, belle, riche et de bonne maison, qui lui donna tout son cœur et qui fut parfaitement heureuse avec lui ; si l'on tient compte, enfin, de ce qu'un habile maquillage peut donner d'illusions, on ne regarde plus comme absolument invraisemblable de songer à de Troy devant ce portrait. — Un autre portrait, gravé par Chéreau d'après un portrait de Louis de Boullongne peint par lui-même, se rapprocherait aussi du portrait qui nous occupe (1). Louis de Boullongne le Jeune, fils de Louis de Boullongne le

(1) Chéreau grava ce portrait pour sa réception à l'Académie en 1718.

Vieux, étant né en 1654 et n'ayant reçu l'ordre de Saint-Michel qu'en 1724, aurait au moins soixante-dix ans sur ce portrait. Cela est impossible, étant donné la jeunesse, tout au moins apparente, du personnage représenté par Largillière dans le portrait du musée Condé.

RIGAUD (Hyacinthe). — 1659 † 1743.

Rigaud était Méridional et semblait avoir été marqué pour le rôle qu'il devait jouer dans le monde. Il naquit à Perpignan le 20 juillet 1659, et il y a de la redondance jusque dans les noms dont on le baptisa : Hyacinthe, François, Honorat, Mathias, Pierre-Martyr, André, Jean Rigaud y Ros (le Roux). On se dirait en Castille. Après avoir étudié à Montpellier et à Lyon, il vint en 1681 à Paris, où il remporta presque aussitôt le premier prix de peinture ; mais sa vocation était de faire des portraits, et, sur le conseil de Lebrun, il renonça à la pension de Rome qu'il obtint en 1685. Peu d'années après, comme portraitiste, il passait pour incomparable. « Rigaud, dit Saint-Simon, était alors (1691) le premier peintre de l'Europe pour la ressemblance des hommes... » Les grands de la terre et les illustrations de son temps vinrent poser devant lui : Louis XIV à soixante-trois ans, et Louis XV dans sa première jeunesse ; le prince de Conti, au moment où il fut nommé roi de Pologne, et le duc d'Anjou, quand il fut appelé au trône d'Espagne ; les ducs de Villars, de Villeroi, de Lesdiguières, d'Aiguillon, etc. ; Bossuet, Fénelon, La Fontaine, Boileau, Santeuil, Lebrun, Mignard, Mansart, Desjardin, Hallé, Lafosse, Boullongne, Parrocel, Sébastien Bourdon, Coustou, Girardon, Coisevox, Robert de Cotte, etc. ; Mme Lebret de la Briffe, Élisabeth de Gouy, qui devint la femme de Rigaud, etc. Tous ces portraits ont le caractère glorieux du grand siècle. Ils respirent le faste et la majesté qui étaient dans l'air en ce temps-là. Les draperies en sont théâtrales, les accessoires même y ont quelque chose de pompeux. Beaucoup plus d'extérieur que de fond, ils font rarement pénétrer jusque dans l'intimité du personnage

représenté... La galerie de Chantilly va nous rappeler deux des plus célèbres parmi ces portraits, et nous en montrer deux autres encore, d'une attribution moins certaine et relégués, par cela même, sur un plan secondaire.

LXXXVI. — *Portrait de Louis XIV.*

H. 0m,49 ; L. 0m,35.

Louis XIV, tête nue et de trois quarts à gauche, ayant au cou le collier d'or du Saint-Esprit, entouré des emblèmes de sa toute-puissance et dans tout le faste de son royal costume, se tient debout devant son trône, la main droite appuyée sur le sceptre, la gauche posée fièrement sur la hanche, à portée de l'épée de Charlemagne, qui pend à son côté. Près de lui, la couronne placée sur un carreau de velours bleu fleurdelisé d'or. Comme fond, la salle du trône au château de Versailles, avec ses somptueux tapis et ses courtines de velours pourpre frangées d'or. Dans cette peinture vraiment royale, le Grand Roi a de la hauteur sans emphase, comme chose de nature et par habitude de voir devant lui se courber tous les fronts. Ce portrait étant de 1701, Louis XIV, né en 1638, s'y montre à l'âge de soixante-trois ans. Sous l'immense et solennelle perruque qui lui sied si bien, sa tête, quoique déjà marquée par la vieillesse, a gardé sa majesté léonine. Vêtu d'une veste de satin blanc et de chausses également blanches (1), il porte avec une superbe désinvolture le lourd manteau royal de velours bleu, chargé de lis d'or et fourré d'hermine, qui l'enveloppe de ses plis larges et opulents.

Ce petit portrait est une réduction, précieusement peinte par Rigaud lui-même et signée par lui, du grand portrait exécuté à l'intention de Philippe V et gardé par Louis XIV. On trouve, dans les *Mémoires* inédits des membres de l'ancienne Académie royale de peinture (t. II, p. 118), le renseignement suivant : « Rigaud ayant fait en 1700, pour Louis XIV, le portrait de Philippe V, roi d'Espagne, son petit-fils, quelques jours avant son départ

(1) Ses souliers, à talons rouges, sont de velours bleu, avec des nœuds de ruban rouge sur le cou-de-pied.

de France, celui-ci pria le roi son grand-père de lui donner aussi son portrait peint de la même main, ce que Sa Majesté lui accorda. Rigaud eut l'honneur de le commencer l'année suivante et, étant achevé, ce monarque le trouva d'une ressemblance si parfaite et si magnifiquement décoré, qu'il lui ordonna d'en faire une copie de même grandeur pour l'envoyer au roi d'Espagne, à la place de l'original, qui fut placé à Versailles, dans la salle du Trône. » De Versailles, ce portrait a été porté au musée du Louvre, où il est catalogué sous le numéro 781. La réduction du musée Condé provient de la collection Bernal (1). On trouve la signature de Rigaud à la gauche du tableau.

LXXXVII. — *Portrait en pied de Louis XV.* (Copie par Prévost.)

H. 2m,66; L. 2m.

Rigaud, qui avait peint Louis XIV dans l'éclat de sa maturité puissante, représenta, avec la même solennité grandiose, Louis XV, dans la fraîcheur de sa jeune royauté. Louis XV, qui peut avoir une quinzaine d'années sur ce portrait, se montre dans toute la grâce de son adolescence. Il porte avec aisance et comme chose toute naturelle le fardeau de la majesté royale. Debout, le corps de face et la tête de trois quarts à gauche, il pose avec autorité la main droite sur sa couronne, et s'appuie de la main gauche sur un long sceptre d'or. Sa tête est coiffée d'une perruque déjà moins lourde que celle du précédent règne. Ses traits ont, avec le charme de la première jeunesse, leur beauté déjà presque décisive. Son justaucorps, ses rhingraves, ses chausses et ses souliers sont blancs, ces derniers avec des talons rouges, et, par-dessus tous ces blancs, se drape avec opulence l'énorme manteau royal en velours gros bleu, fleurdelisé d'or et doublé d'hermine. Jetée sur ce manteau, la pèlerine d'hermine, que réchauffe le collier d'or de l'ordre du Saint-Esprit. Comme fond et comme accessoires : les lambris de marbre

(1) Voir le n° 677 du catalogue de cette collection.

d'une salle somptueusement apprêtée; derrière la figure une grande draperie pourpre tramée d'or, qui s'enroule avec ostentation autour d'une colonne; à gauche, une table sculptée et dorée, recouverte d'un tapis de velours bleu, semé de fleurs et de lis d'or; à droite, un fauteuil également sculpté et doré, garni du même velours que la table, et sur lequel déborde le manteau royal; à terre, enfin, un tapis, dont les chatoyantes couleurs se fondent avec les ors jetés à profusion dans tout ce tableau, et, sur ce tapis, la doublure d'hermine du manteau, qui s'y étale avec prodigalité.

Louis XV était né à Fontainebleau le 15 février 1710. Second fils de Louis, duc de Bourgogne, et de Marie-Adélaïde de Savoie, petit-fils de Louis, le Grand-Dauphin, arrière-petit-fils de Louis XIV, il porta d'abord le titre de duc d'Anjou, devint dauphin de France par la mort successive de son grand-père en 1711, de son père et de son frère aîné en 1712, et fut roi après la mort de Louis XIV, le 1er septembre 1715. Agé seulement de cinq ans et demi, il fut mineur de nom jusqu'en 1523, sous la régence de Philippe d'Orléans. Le jeune roi doit donc avoir été peint par Rigaud peu après son couronnement, entre 1523 et 1526, vers l'âge de treize à quinze ans. Ce portrait se trouve au musée de Versailles. Rigaud en fit faire plusieurs copies (1). Celle qui fut donnée au duc de Bourbon fut exécutée par Prévost, le copiste attitré de Rigaud. Elle fait grande figure à Chantilly, dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale.

LXXXVIII. — *Portrait d'Armand-Jean le Bouthillier de Rancé, abbé de la Trappe.*

Sur cuivre. — H. 0m,20; L. 0m,17.

Le portrait de l'abbé de Rancé que possède Monsieur le duc d'Aumale est une réduction du portrait de Rigaud, partout gravé et partout répété. Les estampes de Crespy et de Fillœul, contemporaines de l'abbé de la Trappe et

(1) Une d'entre elles se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris.

du peintre lui-même, nous en garantissent l'authenticité. Ce portrait est ovale. L'abbé de Rancé s'y montre dans un âge avancé déjà, vêtu de la robe blanche de son ordre et la tête coiffée du capuchon attenant à cette robe. Il est en buste, de trois quarts faible à droite, sur fond perdu d'un gris verdâtre. Son visage, émacié, amaigri, fatigué, immatérialisé par les austérités, est comme une chose fragile au service d'une volonté. Le front, que le capuchon découvre largement, est dénudé et légèrement fuyant. Les yeux, au regard vif et perçant, sont beaux encore; on les dirait illuminés par une flamme mystique. Le nez, d'une forme régulière, est aminci, semble pincé par la souffrance. La bouche, par la résignation vaillante du sourire, complète ce qu'il y a d'extatique dans l'expression des yeux. Une barbe blanche, qui n'a pas été rasée depuis quelque temps déjà, couvre le bas des joues et les alentours du menton. L'abbé de Rancé paraît avoir une soixantaine d'années au moins sur ce portrait. Rigaud l'aurait donc peint vers 1686. Armand de Rancé, dont la santé a été depuis longtemps compromise par la dure vie de la Trappe, n'est guère plus déjà qu'une ombre vivante. C'est l'image d'une âme que l'artiste nous donne surtout dans cette peinture. La physionomie, cependant, est pleine encore de caractère et de vivacité; et, par ce qu'elle a gardé d'esprit, on reconstitue sans peine ce qu'elle a dû posséder jadis de séduisant et de presque irrésistible.

Né à Paris le 9 janvier 1626, Armand-Jean le Bouthillier de Rancé appartenait à une ancienne famille de Bretagne, dont les membres avaient rempli les premières charges dans l'État et dans l'Église (1). Il eut pour parrain le cardinal de Richelieu (2). Après de brillantes études au collège d'Harcourt, il s'essaya dans tous les genres et fut bientôt passé maître dans tous. Ce fut surtout comme prédicateur qu'il se distingua. Élu député à l'Assemblée du clergé, il s'y fit remarquer par son éloquence et devint premier aumônier de

(1) Les ancêtres d'Armand de Rancé avaient exercé la charge d'échanson près des ducs de Bretagne; d'où le nom de Bouthillier, dont ils avaient fait leur nom de famille.

(2) Sa marraine fut la marquise d'Effiat, femme du surintendant des finances. A dix ans, il reçut la tonsure, pour succéder aux riches bénéfices laissés vacants par la mort de son frère aîné. Ce fut de ce chef qu'il eut l'abbaye de la Trappe.

Gaston d'Orléans. Doué d'un esprit séduisant, d'une figure agréable et d'un cœur aimant, il s'abandonna sans scrupule au plaisir. Il eut beau être ordonné prêtre (1651) et reçu docteur (1653), il ne changea pas de conduite. A vingt-cinq ans, la mort de son père le laissa maître d'une fortune considérable, qu'il dépensa largement sans la dissiper follement. Passionné pour les chevaux et pour la chasse, il se partageait entre la terre de Véretz, qu'il possédait en Touraine, et Paris, où il fréquentait l'hôtel de Rambouillet. Ce fut dans ce milieu littéraire et précieux, si bien fait pour mettre en valeur les charmes d'une femme aimable et susceptible de coquetterie, que Rancé rencontra et aima Marie d'Avaugour de Bretagne, duchesse de Montbazon. Née en 1612, elle avait épousé, à l'âge de quinze ans, en 1628, Hercule de Rohan, duc de Montbazon, qui aurait pu être son père, et s'était mise, une fois mariée, à vivre pour son compte. Elle avait trente-huit ans environ quand elle connut Armand de Rancé, qui n'en avait que vingt-cinq, et ils s'aimèrent passionnément. Le 28 avril 1657, Mme de Montbazon meurt de la rougeole et Rancé, atteint en plein cœur, se donne à Dieu pour se rapprocher d'elle. Il avait alors trente et un ans; il distribua ses biens aux pauvres, abandonna tous ses bénéfices et ne conserva que l'abbaye de la Trappe, où il se retira. Pour rompre plus complètement encore avec le siècle, il s'enferma au monastère de Notre-Dame de Passeigne, où une maladie grave mit ses jours en danger (1). Revenu à la santé, il prit l'habit de l'*Étroite observance de Cîteaux* (13 janvier 1663). De retour à la Trappe, il réforma l'abbaye de fond en comble et rétablit la règle primitive dans toute sa pureté (2). Le silence et le travail des mains furent imposés par lui à tous ses religieux... Après trente-sept ans passés dans le désert, ses forces étant épuisées, il ne restait plus de lui que son âme. En 1695, il se démit de la direction de sa maison de la Trappe, et n'y voulut plus vivre que comme simple religieux. C'est dans cette humble attitude que la mort le prit sur la cendre et sur la paille, à l'âge de soixante-quinze ans, le

(1) Ce fut pendant cette maladie qu'il composa le *Traité de la sainteté et des devoirs de la vie monastique*, qui parut à Paris en 1683.

(2) Les sévères *Constitutions de la Trappe* furent publiées par Rancé en 1671.

27 octobre 1700 (1)... Malgré la loi qui commande d'ignorer le monde à ceux qui vivent dans le tombeau de la Trappe, l'abbé de Rancé avait été mêlé à toutes les discussions religieuses et littéraires de son temps. Depuis sa plus tendre enfance jusqu'à son extrême vieillesse, au milieu des dissipations de sa jeunesse aussi bien que des austérités de son âge mûr, l'activité de son esprit ne s'était jamais ralentie. Il avait débuté, à l'âge de douze ans, par l'édition d'*Anacréon* précédée de l'*Épître* grecque adressée à Richelieu; il composa, presque à la veille de sa mort, les *Réflexions sur les quatre évangélistes*. Dans ce corps, épuisé par les duretés de la vie monastique, l'esprit resta vaillant jusqu'au bout.

LXXXIX. — *Portrait (présumé) de Jules Hardouin-Mansart.* (Attribué à Rigaud.)

H. 0m,82; L. 0m,66.

Ce portrait, à mi-corps et de trois quarts à droite, se détache sur un fond perdu noir. La tête est coiffée de la massive et solennelle perruque qui était de mode à la cour en plein règne de Louis XIV. Le visage est haut en couleurs et la physionomie renfrognée. Les grands yeux noirs ont un regard attristé; le nez est long et tombant; la bouche est grande, avec quelque chose de maussade; la lèvre supérieure, les joues et les alentours du menton sont rasés. Pour costume, un justaucorps de couleur sombre, presque entièrement recouvert d'un manteau noir; un rappel de linge blanc à la hauteur du cou, et le cordon de l'ordre de Saint-Michel passé en sautoir. Ce portrait est peint d'une couleur lourde et massive, dans des tons si haut montés qu'ils en sont quasi noirs. On l'a mis sous le nom de Rigaud. Ce n'est là, bien entendu, qu'une supposition. En tout cas ce ne serait qu'une répétition. La peinture de Rigaud est plus franche et ne s'enveloppe pas de tant d'obscurité... Quant au personnage représenté, sommes-nous bien en présence de Mansart?

(1) Dix ans auparavant, en 1690, il avait pris la conduite spirituelle de l'abbaye des Clairets, monastère de femmes dépendant de la Trappe.

La France du dix-septième siècle a eu deux grands architectes du nom de Mansart, tous deux Parisiens : François Mansart (1598 † 1666); Jules Hardouin-Mansart, neveu de François (1645 † 1708). François Mansart, d'origine italienne, appartient à Louis XIII, surtout à Anne d'Autriche et à la minorité de Louis XIV. Il est l'architecte du Val-de-Grâce, du château de Maisons, de l'hôtel de la Vrillière et de l'hôtel Carnavalet. Très honnête homme, intransigeant dans sa manière de voir, n'hésitant jamais à recommencer ce qu'il avait fait s'il le trouvait défectueux, cherchant toujours le mieux et quittant quelquefois le bien pour le pire, il fut en quelque sorte un homme de Port-Royal. Philippe de Champaigne a laissé de lui un inoubliable portrait (1). A sa mort, Rigaud n'avait encore que sept ans; il n'a donc pu faire son portrait. Le portrait qui nous occupe, d'ailleurs, ne peut être le sien; la perruque à elle seule le démontre, étant celle qui se portait dans la dernière partie du dix-septième siècle. Elle convient parfaitement, au contraire, à l'illustre architecte qui a vécu presque jusqu'à la fin de Louis XIV, et qui florissait aux grands jours de ce règne. Jules Hardouin-Mansart appartient, en effet, exclusivement à Louis XIV, dont il avait gagné toutes les faveurs, et à l'image duquel il avait fait son art. Il était loin d'avoir la correction et surtout l'intransigeance de son oncle; sa volonté s'inclinait toujours devant la volonté du roi. Son architecture se recommandait par la solennité, par la majesté, par la grandeur des lignes, témoin le dôme des Invalides, la place Vendôme, le palais de Versailles, etc. Il était né pour être le surintendant des bâtiments de Louis XIV. Il fut membre et protecteur de l'Académie, décoré de l'ordre de Saint-Michel, etc. Le portrait que l'on voit dans la galerie de Chantilly pourrait nous le montrer à la fin de sa vie; mais il offre de notables dissemblances avec le portrait de Vivien, gravé par Edelinck, et avec celui de Detroy, gravé par Simonneau l'aîné en 1710; celui de Nanteur, il est vrai, s'en rapproche davantage, mais sans nous apporter encore les éléments de la certitude.

(1) Dans ce portrait, qui est au musée du Louvre, François Mansart est en compagnie de Perrault.

ÉCOLE FRANÇAISE

DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

XC. — *Portrait de femme.*

H. 0m,65; L. 0m,52.

Ce portrait est en buste, de trois quarts à droite. La dame, déjà marquée par l'âge, est de qualité. Elle porte haut, sans ostentation ni affectation d'aucun genre. Son élégance est de race. Un long et large voile en blonde blanche, noué sous le menton par des cordons noirs, enveloppe et encapuchonne la tête, pour tomber ensuite sur les épaules et jusque sur le dos. Les cheveux châtains, coquettement arrangés en boucles, débordent de ce voile et tombent de chaque côté du front, qui est très élevé et d'une pâleur un peu maladive. Le visage, dans son ensemble, est bon à voir encore : les pommettes sont saillantes, et les joues se creusent sous le fard qui les couvre; les yeux, grands et beaux, ont presque trop d'éclat; le nez est droit et comme aminci, la bouche moyenne et légèrement pincée, le menton saillant. La physionomie est très attachante, et le costume concourt à son agrément. La robe de brocart d'or, largement décolletée, est garnie d'une blonde blanche qui encadre la gorge et que fixent au milieu de la poitrine deux gros saphirs entourés de diamants; les manches bouffantes de cette robe sont recouvertes par les larges manches d'une mante rouge, qui forme la note dominante du tableau. Ce costume, ainsi que la coiffure, se retrouvent fréquemment dans les portraits peints et gravés en France vers 1670.

On cherche vainement le nom de l'artiste qui a pu peindre cet intéressant portrait. Ne le trouvant pas en France, on a regardé du côté de l'Angleterre; mais, en s'aventurant dans cette direction, on s'est égaré sur une fausse piste. Les peintres de la suite de Van Dyck ou de l'entourage de Lély, de l'autre côté de la Manche, ne peignaient pas ainsi. Il y a là, au contraire, dans

la couleur aussi bien que dans la forme, dans le procédé tout autant que dans le style, des clartés qui sont essentiellement françaises.

XCI. — *Portrait (présumé) de Fagon.*

H. 0m,55; L. 0m,45.

Ce portrait, en buste, de grandeur naturelle et de trois quarts à gauche, est de forme ovale et sur fond perdu d'un brun clair. La tête a de la puissance et montre une physionomie très intelligente. La perruque qui la coiffe est la grande perruque de la dernière partie du règne de Louis XIV; cette perruque est mise à la diable et fort négligée. Il est permis à un savant d'être distrait. Les traits, fort accentués et taillés à coups de serpe, sont fatigués, touchés déjà par la vieillesse, peut-être aussi par la maladie. Fagon souffrait de la pierre (1), et avait un asthme qui le tourmentait fort. Ses yeux sont pleins de franchise, et le regard en est pénétrant; son nez est long; sa bouche, aux lèvres minces, est spirituelle; son menton est carré et proéminent; ses joues, amaigries et sillonnées de rides profondes, sont complètement rasées. Pour vêtement : une robe noire et un large rabat blanc, assez mal ajusté, tombant du cou sur la poitrine. N'y a-t-il pas dans ce costume de quoi rappeler les médecins de Molière?

Fagon nous paraîtrait avoir ici de cinquante-cinq à soixante ans. Ce portrait aurait donc été exécuté entre 1693 et 1698. A quel peintre faudrait-il l'attribuer? On ne saurait dire. Deux portraits de Fagon nous sont surtout connus : l'un gravé par Edelinck d'après Rigaud; l'autre peint par Jouvenet et placé au musée du Louvre. Ces deux portraits ne se ressemblent guère; le dernier seul a de très notables analogies avec le portrait qui appartient au musée Condé. Toujours est-il qu'il n'y a pas d'invraisemblance à nommer Fagon parmi les personnages célèbres du siècle de Louis XIV, que l'on retrouve, à la fin du dix-neuvième, dans la maison de Condé.

(1) Il fut opéré, en 1702, par le chirurgien Mareschal.

Fagon était né, le 11 mai 1638, au Jardin des plantes de Paris, dont Guy de la Brosse, son oncle, était fondateur et intendant. Les premiers mots qu'il avait prononcés étaient des noms de plantes; la botanique avait été sa langue maternelle. Son esprit et ses goûts le portèrent d'un irrésistible élan vers les sciences naturelles. Son père, commissaire des guerres, ayant été tué sous les murs de Barcelone en 1649, il entra au collège Sainte-Barbe, où il fit de brillantes études, et se consacra, fort jeune encore, à la médecine. Il fut reçu docteur en 1663. Sa thèse sur la circulation du sang (*An a sanguine impulsum cor salit*) fit grand bruit; les idées qu'il y exposait étaient neuves et pouvaient passer alors pour audacieuses. Il n'en eut pas moins gain de cause, et fut aussitôt nommé professeur de chimie et de botanique au Jardin des plantes. Ayant découvert les eaux de Barèges, dans un voyage qu'il fit aux Pyrénées, il les indiqua à Mme de Maintenon, qui s'y rendit en 1675 pour y soigner le duc du Maine alors âgé de cinq ans. La cure réussit et Fagon fut nommé médecin des enfants légitimés de Louis XIV. Il devint ensuite médecin de Madame la Dauphine et des enfants de France (1680), enfin premier médecin du roi à la place de Daquint (1693). Bon, humain, charitable, désintéressé, généreux, le cœur ouvert aux humbles, il fit presque scandale à la cour en y apportant de telles vertus. Protecteur des savants, ce fut sur son conseil que Louis XIV envoya Tournefort en Asie, Feuillée au Pérou, Lippi en Égypte, Plumier en Amérique. Malgré sa constitution délicate, il vécut jusqu'à près de quatre-vingts ans, et mourut le 11 mars 1718.

Comme tant d'autres personnages célèbres dont les portraits se trouvent dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale, Fagon a sa place à Chantilly, les papiers de Condé en font foi. En sa qualité de médecin des enfants légitimés de Louis XIV, il avait donné ses soins à Mademoiselle de Nantes quand elle était enfant, et il continua de la suivre quand elle devint, nominativement, jeune femme. Mademoiselle de Nantes, nous l'avons vu devant son portrait par Marc Nattier, avait été mariée à Louis III de Bourbon en 1685. Or, à cette date, elle n'avait que douze ans et n'était pas mariable. Pendant les huit mois qui suivirent son mariage, la nature en elle fut en train de

se parfaire encore, et sa santé s'en ressentit gravement (1). Fagon vint la soigner à Chantilly. Les lettres de Fagon adressées à ce sujet au grand Condé lui-même ne laissent aucun doute sur le caractère du mal; elles contiennent des détails trop intimes pour qu'il soit permis de les publier. Fagon n'est donc pas un étranger dans la maison de Condé.

XCII. — *Portrait de Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine.*

Sur toile. — H. 0m,230; L. 0m,185.

Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine, fils de Louis XIV et de Mme de Montespan ; né à Versailles le 30 mars 1670 ; légitimé le 29 décembre 1673 et confié aux soins de Mme de Maintenon ; nommé à l'âge de quatre ans, en 1674, colonel général des Suisses-Grisons ; déclaré, en 1682, prince souverain de Dombes ; nommé, la même année, gouverneur de Languedoc ; général des galères en 1688 ; grand maître de l'artillerie en 1694 ; marié en 1692 à Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon ; déclaré, par édit royal rendu en 1714, habile à succéder à défaut de prince du sang ; chargé, en 1715, de la tutelle du jeune Louis XV. Grisé par tant de faveurs, le duc du Maine ne connut plus de bornes à son ambition, il serait plus juste de dire à l'ambition de sa femme, dont le frère avait été marié, en 1685, à Mademoiselle de Nantes, fille légitimée de Louis XIV et de Mme de Montespan. Louis XIV mort, le régent Philippe d'Orléans remit les choses au point, c'est-à-dire les légitimés à leur place. Un arrêt du Parlement, rendu au mois d'août 1717, enleva au duc du Maine toutes ses prérogatives et le réduisit au rang de pair de France. La duchesse, dont l'orgueil indomptable rappelait celui de son aïeul, se révolta contre cet arrêt et jeta le duc du Maine dans la conspiration que l'ambassadeur d'Espagne, Cellamare, à l'instigation d'Alberoni, avait formée contre le régent. Le complot découvert, le duc et la duchesse du Maine furent arrêtés

(1) « S'il faut en croire certaine lettre fort intime conservée dans nos archives, le mariage fut consommé huit mois après la célébration. » (*Histoire des princes de Condé*, par Monsieur le duc d'Aumale, t. VII, p. 740.)

et enfermés, le premier à Doullens, la seconde à Dijon. La paix se fit ensuite ; le duc du Maine rentra dans l'ombre, et la duchesse trouva sa voie dans les choses de l'esprit. Retirée à Sceaux au milieu d'une cour brillante, qui rivalisait de luxe avec la cour de Versailles, elle s'entoura des hommes les plus distingués de son temps... Le duc du Maine mourut en 1736, la duchesse en 1753. Voilà le personnage et voici son portrait.

Le portrait du duc du Maine qui se trouve à Chantilly est de forme octogone sur fond perdu d'un bleu sombre. Il pourrait bien être la répétition réduite et probablement arrangée d'un portrait de Rigaud. Dans le doute, cependant, nous le laisserons aux inconnus. Le personnage, en buste et de trois quarts à droite, dans tout l'éclat de sa jeune beauté, peut avoir de vingt à vingt-cinq ans. La perruque, dont sa tête est coiffée, lourde et monumentale, est celle qui se portait à la cour à la fin du dix-septième siècle. Ses traits rappellent ceux de Louis XIV et de plus près encore ceux de Mme de Montespan. Le front est élevé, bien construit. De beaux yeux bruns, au regard franc, éclairent le visage. Le nez, dans sa ligne régulière, est légèrement bourbonien. La bouche, aux lèvres épaisses, est petite. Les joues respirent la santé ; le fard ne semble pas étranger à leur vive coloration. Pour costume : une cuirasse et des brassards d'acier, dont les articulations et les clous sont en or ; par-dessus cette armure, une draperie rouge jetée sur l'épaule gauche et ramenée du dos sous le bras droit ; une cravate blanche (batiste et dentelle) tombant du cou sur le devant de la poitrine ; le cordon bleu du Saint-Esprit passé en sautoir. Coloration générale chaude et harmonieuse.

XCIII. — *Portrait de Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, en habit de novice du Saint-Esprit.*

H. 1m,77; L. 1m,27.

Le comte de Toulouse, qui n'est encore ici qu'un adolescent, peut avoir quinze ou seize ans. La date de sa naissance étant 1678, celle du portrait serait 1693 ou 1694. Le jeune prince porte avec une souveraine élégance le

costume de novice du Saint-Esprit, qui est d'une opulence singulière dans tous les blancs dont il se compose. Il s'avance de droite à gauche, la jambe gauche tendue en avant, la droite ramenée en arrière, et traverse, en tournant la tête vers le spectateur, un vestibule décoré de colonnes, qui attient à une longue galerie conduisant sans doute à la salle du chapitre, où il semble se rendre. Ce serait elle qu'il indiquerait de l'index de sa main droite, tandis que de sa main gauche il porte avec solennité son chapeau de velours noir, garni d'un collier de joaillerie et hautement empanaché de plumes blanches, surmontées d'une aigrette de héron. Dans cette attitude, ou plutôt dans cette marche en avant, le corps se présente presque de profil à gauche et la tête presque de face. Les cheveux blonds, séparés en bandeaux ondés au sommet du front, se répandent en longues boucles soyeuses, qui tombent jusque sur les épaules. Le visage, encadré par cette abondante chevelure, est en santé. Les traits, d'une régularité déjà majestueuse, ont pour eux la grâce qui parfait la beauté. Louis XIV y a mis sa marque et Mme de Montespan s'y retrouve aussi. Quant au costume, il est comme une symphonie en blanc d'une harmonie délicieuse. Le pourpoint est de drap d'argent, garni de réseaux de dentelles blanches et de rubans d'argent. Sur ce pourpoint, est jeté la cape de velours noir, entourée de rangs serrés de petites dentelles noires; par-dessus cette cape foisonnent d'autres dentelles d'argent bouillonnées par le bas, qui garnissent des parements de satin blanc. Les rhingraves ballonnées sont recouvertes de canons formés de rubans de drap d'argent, étagés depuis la taille jusqu'en haut des cuisses. Les chausses, blanches aussi, sont attachées au-dessous des genoux par des jarretières de drap d'argent, pourvues de grosses bouffettes semblables à des fleurs blanches largement épanouies. Les doubles bouffettes se retrouvent sur les souliers, qui sont également de drap d'argent, avec des bouts de velours noir et des talons rouges. L'épée de cour, enfin, formant une ligne horizontale au-dessous de la hanche gauche, complète ce costume. Ainsi parée, la figure du jeune prince donne l'impression d'une radieuse aurore, qui déjà s'annonce comme le commencement d'un beau jour.

Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, troisième fils légitimé de Louis XIV et de Mme de Montespan, né à Versailles le 6 juin 1678, créé amiral de France à cinq ans, en 1683, avait, dès l'âge de douze ans, accompagné le roi aux sièges de Mons et de Namur, et s'y était conduit avec une rare vaillance. En 1702, lors de la guerre de la succession d'Espagne, il n'avait encore que vingt-quatre ans et commandait toute une escadre. Grâce à lui, l'autorité de Philippe V fut reconnue à Messine aussi bien qu'à Palerme. Deux ans plus tard (1704), il battit complètement l'escadre anglaise, commandée par l'amiral Rocke et beaucoup plus nombreuse que la nôtre. La victoire navale de Malaga est un des beaux faits d'armes de la marine française. « Le comte de Toulouse, dit Saint-Simon, acquit un grand honneur en tout genre dans cette campagne... On ne saurait voir une valeur plus tranquille que celle qu'il fit paraître pendant toute l'action (la bataille de Malaga), ni plus de vivacité à tout voir et de jugement à commander à propos. » C'est ainsi que ce jeune prince trouvait grâce devant l'ennemi le plus acharné des enfants légitimés de Louis XIV. « Il était, dit l'auteur des *Mémoires,* l'honneur, la droiture, la vertu, l'équité même... Il aimait l'étude et prenait soin de cacher son savoir. Il avait envie de bien faire, mais par les bonnes voies ; tout appliqué, d'ailleurs, à savoir sa marine de guerre et de commerce, et l'entendait très bien. » Sa beauté, qui rappelait celle de Louis XIV, ses manières douces et affables, sa justice et sa libéralité, lui gagnaient tous les cœurs ; aussi le duc du Maine, son frère aîné, le jalousait fort. Aimé autant qu'estimé à la cour, il fut en opposition surtout avec la duchesse du Maine, dont les prétentions exagérées causèrent la perte de son mari. Après la mort de Louis XIV, les princes légitimés furent dépouillés de tous les honneurs et prérogatives de princes de sang royal ; le comte de Toulouse fut seul excepté. Toujours modeste en ses visées, il épousa secrètement, le 22 février 1723, Marie-Victoire-Sophie de Noailles, veuve du marquis de Gondrin, dont elle avait eu trois fils (1). Elle avait vingt-quatre

(1) L'aîné de ces fils fut le duc d'Antin.

ans et était la parure de la cour par les charmes de son esprit autant que par sa beauté. Son mariage avec le comte de Toulouse fut déclaré public, avec la permission du roi, le 4 septembre de la même année. De cette union qui fut parfaite, naquit le duc de Penthièvre. Louis XV, malgré sa frivolité, préféra toujours la cour relativement austère de Rambouillet, tenue par la comtesse de Toulouse, à la brillante cour de Sceaux, présidée par la fastueuse duchesse du Maine. Le comte de Toulouse était désigné par le roi pour la place de premier ministre après le cardinal de Fleury, quand la mort le frappa tout à coup. Il expira dans sa cinquante-neuvième année, le 1er décembre 1737, après avoir subi, pour la seconde fois, le supplice de la taille, et supporté, avec un courage héroïque, d'atroces souffrances qui durèrent pendant vingt-deux heures (1).

Le portrait du musée Condé est celui du comte de Toulouse, cela n'est pas douteux. Roger de Gaignières, qui l'a fait copier en connaissance de cause, a mis, sur cette copie, la suscription que nous avons transcrite en tête de notre notice : *Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, en habit de novice du Saint-Esprit* (2). Ce portrait, qui nous reporte à l'adolescence du comte de Toulouse, est fort agréable, quoique d'une molle exécution. La tête, dans la séduction de ses traits, est d'une ressemblance un peu sommaire; les mains sont d'un dessin qui laisse à désirer; le costume est la partie la plus intéressante du tableau. Quant au peintre, il est difficile de le nommer. Dans la collection de la reine Marie-Amélie, ce portrait était donné à Trinquesse; mais Trinquesse florissait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et le comte de Toulouse, en costume de novice du Saint-Esprit, appartient à la fin du dix-septième. Il ne pourrait donc être ici question de Trinquesse qu'à titre de copiste; mais copiste de qui? Le problème reste encore à résoudre.

(1) La comtesse de Toulouse fut inconsolable et ne quitta plus Rambouillet, où les lettres, la religion et la charité se partagèrent le reste de sa vie, qui se prolongea jusqu'en 1766. Elle mourut à l'âge de soixante-dix-huit ans.

(2) Cette aquarelle fait partie du fonds de Gaignières à la Bibliothèque nationale de Paris.

XCIV. — *Le Grand Canal, la Manche, le Grand Degré et le Grand Château de Chantilly à la fin de la vie du grand Condé.*

Peinture à l'aquarelle. — H. 0m,18; L. 0m,26.

Ce petit tableau, quoique de très minime apparence, est loin d'être une quantité négligeable au musée Condé. Il montre, aux approches de 1686, Chantilly, tel que le grand Condé allait le laisser à Monsieur le Prince.

La petite rivière (la Nonette), qui coulait naguère dans des conditions mesquines au fond de la vallée, a été largement canalisée, et prend dès lors des apparences de fleuve. Annexe et tributaire de ce *Grand Canal,* la *Manche* s'avance triomphalement au milieu des *Parterres* jusqu'à proximité de la *Grande Gerbe,* et se termine en un arc de cercle flanqué de deux dragons lançant des eaux. Les parterres sont tels qu'on les voit aujourd'hui, avec leurs dix *Miroirs d'eau,* d'où jaillissent autant de jets. Le Nôtre a construit le *Grand Degré* accédant à la terrasse ; la largeur de cette terrasse ne dépasse pas alors le commencement de la pièce d'eau du *Serrurier*, qui, bordée en arrière par les arbres du parc, va se perdre en retour jusque dans l'étang de Sylvie... Le *Grand Canal* et la *Manche* occupent donc tout le premier plan du tableau. Sur leurs rives et dans les parterres se prélasse une élégante et nombreuse compagnie, tandis que des barques aux voyantes couleurs promènent au milieu des eaux tout un rêve de magnificence et de gloire.

Malgré l'éclat et l'animation des premiers plans, l'intérêt principal est dans le château, qui se dresse sur un plan secondaire. Aux approches de la mort du grand Condé, c'est-à-dire vers la fin du dix-septième siècle, on revoit encore la demeure des Montmorency, l'ancienne forteresse des Bouteiller, reconstruite par les d'Orgemont au quatorzième siècle, et appropriée par le connétable Anne au goût de la Renaissance française de la première moitié du seizième. Les grandes murailles, dans leur nudité calme, protégées par les tours en poivrière, sont percées d'étroites fenêtres, qui rappellent les anciennes meurtrières. Les hautes toitures, sans rien d'uniforme, se dres-

sent et s'étagent avec quelque chose d'imprévu. Au dessus de ces toitures, les tours s'allongent en clochetons, d'où partent des flèches qui s'élancent dans les airs. Les girouettes ouvragées battent l'air de toutes parts. Par-dessus tout, se dresse vers le ciel le haut clocher de la chapelle. De la symétrie, nulle part; de l'harmonie, partout. Au déclin du siècle de Louis XIV, le moyen âge, policé par la Renaissance, semble vivant encore dans ce château. Hélas! quelques années encore, et ce que le temps avait respecté, les hommes l'allaient détruire. Au désordre heureux et voulu du temps des Valois, allait être substituée la massive, froide et monotone construction dont Decort nous a laissé l'image (1). Quant au *Petit Château,* masqué par le *Grand Château,* il ne se voit pas dans cette peinture. Rien ne se perd, au contraire, des bâtiments de Buquant; tels ils étaient au seizième siècle, tels ils continuent d'être au dix-septième.

Voilà ce qu'était Chantilly à l'heure où le vainqueur de Rocroy allait y mourir. Dans les eaux partout jaillissantes, dans les parterres, dans le grand escalier de la terrasse, la vie du dix-septième siècle coulait à plein bord, grandiose, mais endiguée, disciplinée, tributaire d'un ordre auquel tout était assujetti. Le château seul protestait encore, restait comme insoumis, conservant quelque chose de libre et d'imprévu, qu'on ne retrouvait plus alors ni dans les choses, ni même dans la nature, que l'homme avait faite à son image.

(1) Voir *la Peinture au château de Chantilly. — Ecoles étrangères,* p. 326 et 335.

GALERIE DE MONSIEUR LE DUC

OU SONT PEINTES LES ACTIONS DU GRAND CONDÉ.

Telle est la désignation de cette galerie dans le plan gravé par Marot en 1728. Plus brièvement et plus communément on l'appelle la *Galerie des Batailles*. Elle fait suite aux grands appartements du Petit-Château, et prend jour, sur la pelouse et sur la forêt, par six croisées, vis-à-vis desquelles six « miroirs de glace » donnent comme autant de tableaux de cette pelouse et de cette forêt. Dans les douze panneaux réservés entre les glaces ainsi qu'entre les croisées, ont été placés, aussitôt après la mort du grand Condé (11 décembre 1686), onze tableaux de batailles peints par Sauveur Le Conte, et un tableau de Michel Corneille, rappelant, sous le couvert de l'allégorie, ce qui, parmi tant de gloire, devait être oublié. C'est ainsi que, dans sa propre demeure, celui qu'on avait appelé « le héros de l'Histoire (1) » voulut être à la fois glorifié et jugé.

LE CONTE (Sauveur). — 1659 ? † 1694.

Fils de Marguerite Du Roure et d'un peintre inconnu appelé Mainfrain Le Conte, Sauveur Le Conte naquit en 1659, on ne sait quel jour. De qui fut-il d'abord l'élève ? On l'ignore. Lebrun l'ayant remarqué, le fit entrer aux Gobelins et le donna ensuite à Van der Meulen, que Colbert avait fait venir de Bruxelles pour être, comme peintre, l'historiographe des actions

(1) En voyant passer le duc de Guise dans le Carrousel de 1662, on disait : « Voilà le héros de la Fable », et on ajoutait, en voyant passer le grand Condé : « Voilà le héros de l'Histoire. »

militaires de Louis XIV. Sauveur Le Conte s'assimila à tel point l'esprit et la manière de Van der Meulen, que ses tableaux de batailles se peuvent presque confondre avec ceux du peintre flamand. En 1687, Henri-Jules de Bourbon, prince de Condé, lui confia l'exécution des tableaux par lesquels il voulait glorifier la mémoire de son père, le grand Condé. Sauveur Le Conte, jusqu'à la fin de sa vie, fut occupé par cet important travail. Il mourut à l'âge de trente-cinq ans, le 31 décembre 1694, avec le titre de peintre ordinaire des conquêtes du Roy. Du Pradel, dans le *Livre-Commode*, le nomme parmi les peintres célèbres.

Au point de vue de l'art, les tableaux que Sauveur Le Conte a peints dans la galerie des Batailles sont d'intérêt secondaire; au point de vue de l'histoire, ils tiennent la place d'honneur dans la maison de Condé. Ils sont au nombre de onze et représentent, avec la précision de bulletins militaires, les conquêtes du grand Condé. Chacun d'eux se compose d'un sujet principal, qui est l'action maîtresse de la campagne, et de sujets secondaires, qui sont les actions complémentaires. Cela porte à soixante-douze le nombre des tableaux, grands et petits, compris dans onze des panneaux de cette galerie (1). La description de tous ces tableaux serait la narration de toute la vie militaire du grand Condé. Monsieur le duc d'Aumale, qui a élevé à cet homme de guerre, illustre entre tous, le monument que chacun sait, aurait eu seul qualité pour résumer comme il conviendrait, en présence de pareilles peintures, ce qu'il a si admirablement développé dans son livre. Nous bornerons notre tâche à la transcription des légendes qui accompagnent chacun des tableaux. Cette nomenclature une fois faite, nous dirons la genèse de cette vaste entreprise, et comment toutes ces peintures, révolutionnairement dispersées, se retrouvent aujourd'hui à la place même où les avaient vues les premiers survivants du grand Condé.

(1) Dans les onze panneaux consacrés aux batailles, l'action principale est accompagnée, dans sa partie supérieure, d'une draperie de velours gros bleu, fleurdelisé d'or. Dans le ciel de chacun de ces grands tableaux pend un cartouche richement encadré sur lequel l'action représentée est écrite en majuscules d'or.

I. — 1640, 1641, 1642.

Ce premier panneau comprend trois tableaux ovales d'égale importance, placés sur un même plan vertical et représentant les premières actions auxquelles prit part le duc d'Enghien.

Premier tableau (celui d'en haut) :

XCV. — « *Siège d'Arras en 1640, par l'armée du Roy, commandée par le mareschal de la Meilleraye et de Chastillon, où Monsieur le duc d'Anghien estoit volontaire.* » — Ovale. H. 0m,57 ; L. 0m,82.

Second tableau (celui du milieu) :

XCVI. — « *Prise d'Aire en 1641 par l'armée du Roy, commandée par Monsieur le Mareschal de la Meilleraye, où Monseigneur le duc d'Anguien estoit volontaire.* » — Ovale. H. 0m,57 ; L. 0m,82.

Troisième tableau (celui du bas) :

XCVII. — « *Prise de Perpignan en 1642. L'armée commandée par Monsieur le Mareschal de la Meilleraye, où Monseigneur le duc d'Anguien estoit volontaire.* » — Ovale. H. 0m,57 ; L. 0m,82.

II. — 1643. *Rocroy.*

Tableau principal :

XCVIII. — « *La bataille de Rocroy, donnée le 19e jour de may 1643 entre l'armée du Roy, commandée par Monseigneur le duc d'Anguien, et celle du roy d'Espagne, commandée par dom Francisco de Mello.* » — H. 1m,80 ; L. 2m,10.

Au-dessous du tableau principal :

a. — « *L'ordre de bataille.* » — Ovale. H. 0m,65 ; L. 1m,25.

A gauche du tableau principal :

b. — « *L'élévation de Thionville.* » — Ovale. H. 0m,51 ; L. 0m,40.

c. — « *La carte du gouvernt de Thionville.* » — Ovale. H. 0m,51 ; L. 0m,40.

d. — « *Le siège de Thionville.* » — Ovale. H. 0m,42 ; L. 0m,565.

A droite du tableau principal :

e. — « *L'élération de Sirck.* » — Ovale. H. 0m,51 ; L. 0m,40.

f. — « *La carte du gouvernement de Sirck.* » — Ovale. H. 0m,51 ; L. 0m,40.

g. — « *Le siège de Sirck.* » — Ovale. H. 0m,42 ; L. 0m,565.

III. — 1644. *Fribourg.*

Tableau principal :

XCIX. — « *Les combats donnés devant Fribourg, les 3, 5 et 10 aoust 1644, avec les retranchements de l'armée bavaroise, qui furent forcés par celle que Monseigneur le duc d'Anghien commandoit.* » — H. 1m,90 ; L. 2m,35.

Au-dessous du tableau principal :

a. — « *Landau, 1644.* » — Ovale. H. 0m,52 ; L. 0m,40.

b. — « *Philipsbourg, 1644.* » — Ovale. H. 0m,75 ; L. 1m,31.

c. — « *Worms, 1644.* » — Ovale. H. 0m,52 ; L. 0m,40.

A gauche du tableau principal :

d. — « *Oppenheim, 1644.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

e. — « *Beingen, 1644.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

f. — « *Liechtenau, 1644.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

g. — « *Dourlach, 1644.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

h. — « *Mayence, 1644.* » — Ovale. H. 0m,35 ; L. 0m,42.

A droite du tableau principal :

i. — « *Baden, 1644.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

j. — « *Neustat, 1644.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

k. — « *Bacharach, 1644.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

l. — « *Creutzenach, 1644.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

m. — « *Spire, 1644.* » — Ovale. H. 0m,35 ; L. 0m,42.

IV. — 1645. *Nordlingen.*

Tableau principal :

C. — « *La bataille de Norlingue, donnée le 3e jour d'aoust 1645 entre l'armée*

du Roy, commandée par Monseigneur le duc d'Anguien, et celle de l'empereur, commandée par les généraux Glen et Mercy. » — H. 1m,92; L. 2m,16.

Au-dessous du tableau principal :

a. — « *L'ordre de bataille.* » — Ovale. H. 0m,60; L. 0m,82.

b. — « *Norlingue.* » — Ovale. H. 0m,60 ; L. 0m,82.

A gauche du tableau principal :

c. — « *L'élévation de Rottenbourg.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

d. — « *La carte du gouvernement de Rottenbourg.* » — Ovale. H. 0m,50; L. 0m,40.

e. — « *Le siège de Rottenbourg.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

A droite du tableau principal :

f. — « *L'élévation de Dinckelspuhel.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

g. — « *La carte du gouvernement de Dinckelspuhel.* » — Ovale. H. 0m,50; L. 0m,40.

h. — « *Le siège de Dinckelspuhel.* » — Ovale. H. 0m,50 ; L. 0m,40.

V. — 1646. *Dunkerque et Furnes.*

« 1646. Conqueste des villes de Courtray, Berghe et Hardick, faites par l'armée du Roy commandée par Monseigneur le Duc sous les ordres de S. A. R. Gaston de France (1). »

Tableau principal :

CI. — « 1646. *Conqueste des villes de Dunkerque et de Furnes, faite par l'armée du Roy commandée en chef par Monseigneur le Duc.* » — H. 1m,78; L. 2m,18.

Au-dessous du tableau principal :

a. — « *Carte du gouvernement de Dunkerque.* » — Ovale. H. 0m,58; L. 0m,84.

b. — « *Élévation de Dunkerque.* » — Ovale. H. 0m,58; L. 0m,84.

A gauche du tableau principal :

c. — « *Siège de Courtray.* » — Ovale. H. 0m,41 ; L. 0m,50.

(1) Par déférence pour S. A. R. Gaston d'Orléans, qui commandait en chef au siège des villes de Courtray, de Berghe et d'Hardick, l'inscription rappelant le siège de ces villes domine le tableau principal, qui représente le siège des villes de Dunkerque et de Furnes, où le duc d'Enghien commandait en chef.

d. — « *Élévation de Courtray.* » — Ovale. H. 0m,41; L. 0m,50.

e. — « *Élévation de Mardick.* » — Ovale. H. 0m,41; L. 0m,50.

f. — « *Élévation de Furnes.* » — Ovale. H. 0m,52; L. 0m,40.

A droite du tableau principal :

g. — « *Élévation de Berghe.* » — Ovale. H. 0m,41; L. 0m,50.

h. — « *Siège de Berghe.* » — Ovale. H. 0m,41; L. 0m,50.

i. — « *Siège de Mardick.* » — Ovale. H. 0m,40; L. 0m,50.

j. — « *Siège de Furnes.* » — Ovale. H. 0m,52; L. 0m,40.

VI. — 1647. *Ager.*

Tableau principal :

CII. — « *Conqueste d'Ager, qui fut prise au mois d'octobre par l'armée du Roy commandée par Monseigneur le Prince, et Constantin secouru le 18 octobre.* » — H. 1m,68; L. 1m,22.

Au-dessous du tableau principal :

« *Secours de Constantin.* »

« Dans cette campagne il (le prince de Condé) leva le siège de Lérida. C'est la seule entreprise où les armes de la France n'ont pas été heureuses entre ses mains. » — Ovale. 0m,64; L. 0m,96.

VII. — 1648. *Lens.*

Tableau principal :

CIII. — « 1648. *Bataille de Lens gagnée le 20e jour d'aoust 1648 par l'armée du Roy commandée par Monseigneur le Prince, avec les villes qu'il prit dans cette même campagne.* » — H. 1m,32; L. 1m,30.

Au-dessus du tableau principal :

a. — « *Élévation de Furnes.* » — Ovale. H. 0m,40; L. 0m,56.

b. — « *Siège de Furnes.* » — Ovale. H. 0m,40; L. 0m,56.

Au-dessous du tableau principal :

c. — « *Élévation d'Ypre.* » — Ovale. H. 0m,40; L. 0m,56.

d. — « *Siège d'Ypre.* » — Ovale. H. 0m,40; L. 0m,56.

VIII. — 1649. *Blocus de Paris.*

Tableau principal :

CIV. — « 1649. *Blocus de Paris en l'année 1649.* » — H. 1m,80; L. 3m,08.

Au bas du tableau principal :

a. — « *Combat de Vitry.* » — Ovale. H. 0m,58; L. 0m,85.

b. — « *Attaque de Charenton.* » — Ovale. H. 0m,58; L. 0m,85.

c. — « *Combat de Brie-Comte-Robert.* » — Ovale. H. 0m,50; L. 0m,85.

IX. — 1668. *Conquête de la Franche-Comté.*

« La conquête de la Franche-Conté, faite par le Roy en personne en l'année 1668, Monseigneur le Prince commandant l'armée sous les ordres de Sa Majesté. »

Tableau principal :

CV. — « *Conqueste de Bezançon.* » H. 1m,78; L. 1m,98.

Au-dessous du tableau principal :

a. — « *Conqueste de Dôle.* » — Ovale. H. 0m,71; L. 1m,22.

b. — « *Conqueste de Gray.* » — Ovale. H. 0m,71; L. 1m,22.

A gauche du tableau principal :

c. — « *Chasteau Sainte-Anne.* » Ovale. H. 0m,57; L. 0m,47.

d. — « *Conqueste de Salins.* » Ovale. H. 0m,57; L. 0m,47.

A droite du tableau principal :

e. — « *Carte de la Franche-Conté.* » — Ovale. H. 0m,57; L. 0m,47.

f. — « *Chasteau de Joux.* » — Ovale. H. 0m,57; L. 0m,47.

X. — 1672. *Passage du Rhin.*

Tableau principal :

CVI. — « *Passage du Rhin, le 12 juin 1672.* » — H. 1m,75; L. 3m,14.

Au-dessous du tableau principal :

a. — « *Siège de Wesel.* » — Ovale. H. 0m,73; L. 0m,85.

b. — « *Reez.* » — Ovale. H. 0m,73; L. 0m,85.

c. — « *Emmeric.* » — Ovale. H. 0m,73; L. 0m,85.

XI. — 1674. *Senef.*

Tableau principal :

CVII. — « 1674. *Combat de Senef, gagné, contre les armées de l'empereur, du roy d'Espagne et des Hollandais, par l'armée du Roy, commandée par Monsieur le Prince, en 1674.* » — H. 1m,48; L. 1m,03.

Comme tableau complémentaire, dans un ovale placé au-dessous du tableau principal, on lit :

a. — « *Secours d'Oudenarde,* assiégée par les armées de l'empereur, du roy d'Espagne et les Hollandais, en 1674. » — H. 0m,88; L. 0m,98.

Tous ces tableaux furent exécutés entre 1686 et 1694. Ce fut, dit-on, Henry-Jules de Bourbon, fils du Grand Condé, qui en eut l'idée, d'où ce nom consacré dans le plan de Marot : *Galerie de Monsieur le Duc, où sont peintes les actions du Grand Condé* (1). Il y a lieu de croire, cependant, que le Grand Condé lui-même fut pour quelque chose dans la conception de ce travail. Chacune de ces peintures ne semble-t-elle pas écrite sous sa dictée? Les comptes sont là, d'ailleurs, pour nous renseigner. Le premier payement ordonnancé par Son Altesse Sérénissime à Sauveur Le Conte est du 9 mai 1687, cinq mois à peine après la mort du Grand Condé, et il est fait pour le tableau de *Fribourg,* un des plus importants de la série. Cinq mois auraient-ils suffi, non seulement pour arrêter le plan général de cette vaste décoration, mais encore pour passer du projet à l'exécution, et pour qu'un des grands tableaux fût déjà terminé? Nous ne le pensons pas. D'après la première des quittances signées par Sauveur Le Conte, il est donc démontré

(1) Ce qui a donné lieu sans doute à cette croyance, c'est le véritable culte que Henry-Jules de Bourbon eut toujours pour son père. En revanche, ce prince fut impitoyable pour sa mère, qu'il retint enfermée à Châteauroux, sans jamais la revoir, et dûr aussi pour sa femme, qu'il battait, au dire de Saint-Simon.

que ce travail fut commencé dès 1686, du vivant même du Grand Condé, et, d'après la dernière, il est établi qu'il était terminé à la fin de l'année 1694, presque au moment de la mort du peintre (1). Chacun de ces tableaux, avec

(1) Voici, relevées dans les archives de Chantilly, la teneur et les dates des payements faits à Sauveur Le Conte :

111. Compte des années 1687 et 1688. — « Au Sr Le Comte, peintre, en quatre paiemens la somme de treize cens livres, à laquelle M. Le Brun a estimé le tableau fait par le dit Le Comte, représentant le *Combat de Fribourg*, le *Siège de Philipsbourg* et douze autres places, lequel a été posé dans la gallerie de Chantilly, suivant deux ordonnances de S. A. S. les ordres de monsieur de Gourville et quittance dudit sieur Le Comte des 9 may, 20 aoust, 15 novembre 1687, et 26 janvier 1688. »

Ce fut donc le tableau de Fribourg qui fut peint et mis en place le premier. Vinrent ensuite *Rocroy* et *Nordlingen :*

112. Compte de l'année 1688. « Au dit Sr Le Comte, la somme de deux mil quatre cens livres pour le prix de deux tableaux dont l'un représente la *Bataille de Nordlingen* et l'autre la *Bataille de Rocroy,* qu'il a fait et fourny par ordre de S. A. S. pour Chantilly, où ils ont été envoyés suivant le mémoire, l'ordonnance de S. A. S. au bas d'iceluy en date du 22 septembre 1688 et quittance du dit Le Comte, du 3 octobre du dit an. »

114. Compte de l'année 1689. « Au Sr Le Comte, peintre, la somme de cinq cens livres à compte de ce à quoy montera le tableau représentant la *Prise de Dunkerque* et autres qu'il fait pour la gallerie de Chantilly, suivant la quittance du 19 septembre 1689, et l'estat signé par S. A. S. le dernier décembre du dit an. » D'après cette quittance, *Dunkerque* et *Furnes,* que le narrateur de la *Feste de Chantilly* mentionne déjà dans la galerie en septembre 1688, n'auraient été placés dans cette galerie qu'un an ou deux ans plus tard.

139. Compte de l'année 1690. « Au Sr Le Comte, peintre, en cinq payemens, la somme de deux mil trois cens livres, qui estoit deue de reste de celle de trois mil six cens livres par parties arrestées par feu M. Le Brun, peintre ordinaire du Roy, le 7 janvier 1690, pour le prix de trois tableaux qu'il a faits pour la gallerie de Chantilly, le premier représentant la *Ville de Dunkerque,* le second le *Siège d'Ager* en Catalogne, et le troisième le *Siège d'Arras, d'Aire* et de *Perpignan,* suivant les dites parties certifiées et arrêtées comme dit est par feu M. Le Brun, les ordres de monsieur de Gourville au bas d'icelles, et quittances du Sr Le Comte le 6 février, 22 may, 25 octobre dudit an 1690, 14 février et 30 avril 1691. »

178. Compte de l'année 1691. « Au Sr Le Comte, peintre, la somme de trois cens livres, à compte de ce qui luy est deu pour les ouvrages de peinture par luy faits par ordre de S. A. S. à Chantilly, suivant l'ordre de monsieur de Gourville, et quittance du 29 septembre 1691. »

Les comptes de l'année 1692 manquent malheureusement dans les archives de Chantilly. Nous y aurions trouvé certainement les payements faits à Sauveur Le Conte pour les tableaux de *Lens,* du *Blocus de Paris* et de la *Conquête de la Franche-Comté,* qui viennent chronologiquement après le *Siège d'Ager.*

148. Compte de l'année 1693. « Au Sr Le Comte, peintre, la somme de trois cens dix-huit livres, scavoir : trois cens francs pour le reste et parfait de douze cens francs, qui lui estoit deue pour un tableau représentant le *Passage du Rhin,* qu'il a fait et posé dans la gallerie du petit château de Chantilly, le 27 septembre 1691, et dix-huit livres pour une toille qu'il a fournie par ordre de S. A. S., sur laquelle le sieur Corneille a fait un tableau pour la dite gallerie, la dite somme de trois cens dix-huit francs suivant le mémoire arresté, l'ordre de monsieur de Gourville au bas d'iceluy et quittance de 25 may 1693. »

137. Compte de l'année 1694. « Au Sr Le Comte, peintre, la somme de douze cens livres

ses annexes, fut payé douze cents livres; seul, le tableau de *Fribourg* fut payé treize cents livres, les comptes en font foi.

La première en date des descriptions de la *Galerie des conquêtes* nous est donnée par le narrateur de la *Feste de Chantilly* au mois de septembre 1688 (1). A cette date, c'est-à-dire vingt-deux mois après la mort du Grand Condé, les quatre tableaux représentant les campagnes de 1643 (Rocroy), de 1644 (Fribourg), de 1645 (Nordlingen) et de 1646 (Dunkerque et Furnes), sont déjà mis en place (2). Six ans après, avant la fin de 1694, Sauveur Le Conte avait terminé son œuvre, et quelques mois plus tard il était mort.

Tout le dix-huitième siècle passe dans cette galerie fameuse et s'y arrête avec admiration. Mathieu Luillier, bibliothécaire et garde d'archives du duc de Bourbon, écrit, en 1715, les *Mémoires historiques sur la vie de S. A. S. Mgr Louis IIe, prince de Condé* (3) : « L'on voit, dans le petit château de Chantilly, une très belle gallerie ornée de dix tableaux (c'est onze qu'il fallait dire) représentans les conquêtes du Grand Condé, commençant par le siège d'Arras en 1640. » Suit une longue et apologétique dissertation sur le tableau du *Repentir* (4). — Puis c'est l'*Inventaire de S. A. S. Louis-Henry duc de Bourbon, du 17 février 1740*, qui mentionne aussi dans « la grande galerie appelée des Conquêtes, dix grands tableaux figurant des conquêtes (encore dix au lieu de

pour le prix d'un tableau représentant la *Bataille de Seneff* et le *Secours d'Audenarde*, qu'il a fait par ordre de S. A. S. et posé dans la gallerie du petit château de Chantilly, suivant le mémoire certifié et attesté, ordres et quittance des 17 août, 8 octobre et 23 décembre 1694 »

119. Compte de 1700. « A la veuve Le Comte, peintre, la somme de quatre cens livres pour trois tableaux que le dit deffunt Le Comte a faits pour la gallerie du petit château de Chantilly, scavoir : un représentant *Limbourg*, un autre représentant *Hagueneau*, et le troisième représentant *Saverne*, lesquels n'avoient point esté compris dans tous les ouvrages de S. A. S. avoit fait payer à la dite veuve Le Comte, quoyqu'elle ait donné une quittance générale de tout ce qui pouvoit estre deub audit deffunt son marry, suivant l'ordonnance de S. A. S. du 7 avril 1700. »

(1) *La Feste de Chantilly, contenant tout ce qui s'est passé pendant le séjour que Monseigneur le Dauphin y a faict, avec une description exacte du chasteau et des fontaines. Septembre 1688.* A Paris, chez Michel Guérout, 1688, in-12.

(2) Il est à noter que parmi ces quatre tableaux ne figure pas celui qui doit être nommé le premier puisqu'il donne les premières campagnes du duc d'Enghien : le *Siège d'Arras* (juin, juillet et août 1640), le *Siège d'Aire* (juin et juillet 1641), et le *Siège de Perpignan* (septembre 1642)

(3) Ces *Mémoires* sont en manuscrit dans le *Cabinet des livres* de Monsieur le duc d'Aumale, MSS 489.

(4) Voir la description de ce tableau à la p. 237 du présent volume.

onze), quatre dessus de portes (1), un autre tableau représentant le Grand Condé, et sept grands trumeaux de deux glaces chacun, dont celle d'en haut cintrée (2) ». — Vient ensuite Dargenville, en 1760, avec son *Voyage pittoresque des environs de Paris* (3), dans lequel il décrit le petit château de Chantilly et signale dans la grande galerie « dix tableaux (toujours dix au lieu de onze) qui exposent quelques-unes de nos conquêtes sous Louis XIII et Louis XIV, en commençant par le siège d'Arras en 1640 (4) ». Quant à Dulaure, dont la *Nouvelle description des environs de Paris* est de vingt-six ans postérieure au *Voyage* de Dargenville, il ne peut que répéter ce qui a été dit et redit tant de fois déjà.

Arrivent les jours sombres de la Révolution, où la confiscation fait son œuvre en même temps que la mort. Le 18 avril 1793, la Commission des monuments, représentée par les sieurs Moreau le jeune, Puthod, Bernardin de Saint-Pierre, La Mark, Valenciennes et Gailhard, arrive à Chantilly, trouve au grand complet les douze tableaux rangés dans la *Galerie des batailles*, en dresse l'inventaire (5) et les fait transporter au dépôt national de la rue de Nesles, provenant des Bourbons émigrés, où ils sont ainsi mentionnés : « Onze grandes toiles ou panneaux, formant soixante sujets des conquêtes de Louis XIV, par Martin, Bonnart et plusieurs autres élèves de

(1) Parmi ces dessus de portes se trouvaient certainement *Limbourg, Haguenau* et *Saverne* faits par Sauveur Le Conte pour cette galerie et payés à sa veuve, en 1700, quatre cents livres les trois, ce qui indique de petites dimensions.

(2) « Du tout, il n'a été fait aucune prisée, les parties déclarant que tout est encastré dans la boiserie de la dite gallerie et posé pour perpétuelle destination. » (Archives de Chantilly.)

(3) Paris, chez de Bure père, 1760.

(4) « L'action principale de la campagne occupe le milieu de chaque tableau, et les accessoires sont peints en petit dans les cartouches qui l'environnent. » « Toutes ces peintures sont de Le Comte, d'après Vander Meulen », ajoute d'Argenville, sans y regarder de bien près... Suit la description du *Repentir*.

(5) Cet inventaire est conservé dans le fonds Bourbon-Condé aux Archives de l'Oise, à Beauvais, sous la cote F[17] 1190, dans les papiers provenant du Comité d'instruction publique de la Convention nationale. M. Germain Bapst en a fait prendre une copie qu'il a adressée à Monsieur le duc d'Aumale. Les commissaires commencent leur énumération par la droite en entrant dans la galerie, de sorte qu'ils placent en tête le *Combat de Senef*, qui est la dernière des campagnes du Grand Condé, et en queue les *Sièges d'Arras, d'Aire et de Perpignan*, qui sont les premiers faits d'armes du duc d'Enghien.

Van der Meulen (1). » En ajoutant à ces « onze grandes toiles des conquêtes de Louis XIV » le tableau du *Repentir,* qui fut catalogué à part, on a bien au complet les douze peintures tirées de la *Galerie des conquêtes* en 1793. Portées au musée central, c'est-à-dire au Louvre, le 3 brumaire an IV, et enregistrées comme propriété nationale, elles y restent jusqu'à la rentrée des Bourbons. Dès la première Restauration, elles sont réclamées par qui de droit. Le 15 juillet 1814, le prince de Condé écrit à M. de Blacas, ministre de la maison du roi : « Le roi possède, Monsieur, dans le musée et divers autres établissements publics, les tableaux des batailles et des sièges du Grand Condé. Ces tableaux ornoient jadis les galeries de mon château de Chantilly et du palais Bourbon, et ils étoient précieux pour moi. Si ce n'étoit pas trop présumer des bontés du roi que d'oser en solliciter le *don,* je vous prierois, Monsieur, d'en mettre la demande sous les yeux de S. M. Soyez assuré, Monsieur, de la reconnoissance que j'aurois à avoir de ce bon office, comme de la parfaite estime et de l'amitié que vous me connoissez pour vous (2). » Les négociations relatives à cette affaire, interrompues par les Cent-jours, sont reprises aussitôt après la seconde Restauration, et le prince de Condé est autorisé par le roi à reprendre les tableaux qui avaient été révolutionnairement transportés de Chantilly au Louvre en 1793. Seulement, au lieu de onze tableaux de batailles, on n'en trouve plus que neuf, et, malgré les instances du prince de Condé, malgré les recherches de M. de Sénonne, secrétaire général du musée royal, les deux tableaux perdus ne se retrouvent pas (3). Le roi fait alors offrir au prince de Condé deux tableaux de Martin des Batailles, de mêmes

(1) Cette attribution est due à Lebrun, marchand de tableaux, expert, membre de la *Commission temporaire des arts.*

(2) Archives de Chantilly.

(3) M. de Mainville à M. de Sénonne, secrétaire gal du musée du Louvre, 19 août 1816 : « Le Sr Le Roi, architecte de S. A. Mgr le prince de Condé, m'a dit avoir eu l'honneur de vous voir pour vous prier de faire faire, dans le Musée royal, la recherche la plus exacte de deux tableaux qui se trouvent manquer dans le nombre de ceux qui formoient à Chantilly la galerie des conquêtes du Grand Condé. Tous sont rétablis dans leur place, il n'y manque que les deux qui vous ont été désignés par le Sr Le Roi, et comme tous étoient déposés au musée, il est à présumer que ceux-ci s'y trouvent encore. S. A. S. a un désir extrême de voir la réunion complète de cette collection si précieuse pour sa famille. Elle m'a chargé de vous écrire et de vous

dimensions que les tableaux égarés et représentant des sujets analogues. Cette offre est acceptée (1). La *Galerie des conquêtes* est alors reconstituée, avec cette différence que deux tableaux de Martin des Batailles prennent la place des deux tableaux perdus, dans lesquels Sauveur Le Conte avait peint, d'une part, les *Sièges d'Arras, d'Aire et de Perpignan;* d'autre part, *Senef et Audenarde.* Qu'était-il advenu de ces deux tableaux? Placés, on ne sait quand ni pourquoi, dans l'*Hôtel du Grand Maître,* à Versailles, et de là transportés au château, ils avaient été considérés comme de bonne prise lors de la fondation du Musée historique (2). Ils sont, en effet, avec leurs désignations véritables dans la salle 29 de ce musée : 595, 596, 597, *Sièges d'Arras, d'Aire et de Perpignan;* 601, *Senef et Audenarde.* Les décorations qui accompagnent ces peintures et les inscriptions qui en expliquent les sujets sont en tout semblables à celles des neuf autres tableaux de Sauveur Le Conte dans la galerie de Chantilly. Aucun doute n'est donc possible à l'égard de ces deux tableaux. D'excellentes copies en ont été faites par M. Bernard, sur l'ordre de Monsieur le duc d'Aumale. Ce sont ces copies qui se trouvent

prier instamment en son nom, de lui faire remettre ces deux tableaux, s'ils se trouvent parmi ceux qui vous sont confiés. J'ai la plus grande confiance, Monsieur, dans l'empressement que vous mettrez à satisfaire celui de S. A. S., qui en sera très reconnaissante. » (Archives de Chantilly.)

(1) M. de Mainville à M. de Sénonne, secrétaire général du musée du Louvre, 25 septembre 1816 : « ... S. A. S. acceptera avec reconnoissance les deux tableaux que vous lui proposez en remplacement des deux qui manquent à la collection de sa galerie de Chantilly, mais en pur don, comme ceux que S. M. lui a déjà rendus, et non pas à titre de simple concession de jouissance et avec l'obligation de les présenter et de les restituer sur la demande qui pourroit en être faite par ordre du ministre de la maison du Roi... » M. de Mainville à M. le Cte de Forbin, directeur g^al des musées royaux, 16 octobre 1816 : « J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 12 de ce mois, par laquelle vous m'annoncez avoir reçu de M. le Cte de Pradel, l'autorisation de remettre à S. A. S. les deux tableaux de Martin que vous avez proposés en remplacement de ceux qui manquent pour compléter la galerie de Chantilly. S. A. S. m'a chargé, Monsieur, de vous faire tous ses remerciements... »

(2) Dans le catalogue de 1837, ils sont inscrits sous les n°s 136, 139, 141 (*Arras, Aire* et *Perpignan*), 269 et 271 (*Senef* et *Audenarde.*) D'un autre côté, le livre intitulé les *Galeries historiques de Versailles,* imprimé à l'Imprimerie nationale en 1859, donne ces deux tableaux sous ce titre vague : « Tableaux du temps. » Les faits qu'ils représentent n'en sont pas moins décrits au t. I, p. 266, 271 et 276, et au t. II, p. 150 et 155. En 1854, le catalogue d'Eudore Soulié les classe sous les n°s 586, 587 et 588, 601 et 602 avec cette indication qu'ils proviennent de l'*Hôtel du Grand Maître* à Versailles (aujourd'hui la mairie). — Mémoire adressé par M. Germain Bapst à Monsieur le duc d'Aumale.

aujourd'hui dans la *Galerie des conquêtes* (1). Voilà donc entièrement rétablis les tableaux de batailles peints par Sauveur Le Conte dans la *Galerie des actions du Grand Condé* (2). Nous avons encore à regarder, au milieu de ces *Conquêtes*, le tableau du *Repentir*. Il a été peint par Michel Corneille. Connaissons le peintre, d'abord, nous parlerons de son œuvre ensuite.

CORNEILLE (Michel II). — 1642 † 1708.

La peinture française du dix-septième siècle compte deux artistes du nom de Michel Corneille, Michel Ier et Michel II; l'un (1603? † 1664) est le père de l'autre (1642 † 1708). C'est Michel II qu'il faut nommer à Chantilly, dans la *Galerie des conquêtes*.

Michel II Corneille, né en 1642, fut élève de son père d'abord, puis de Lebrun, dont il devint le collaborateur, et qu'il délaissa pour s'attacher à Mignard. L'étoile de Lebrun descendait à l'horizon, celle de Mignard montait au zénith, et Lebrun, si l'on en croit Mariette, conçut de la jalousie contre Michel Corneille. Du déplaisir, soit; de la jalousie, pourquoi? Michel Corneille, quoique jouissant d'une certaine faveur, pouvait-il porter ombrage à un artiste aussi haut placé que Lebrun? Ce qui, sans excuser sa conduite, la motive et l'explique, c'est qu'il était follement épris de la fille de Mignard. Il voulait l'épouser et fut refusé. La belle Catherine Mignard devint comtesse de Feuquière en 1696, et Michel Corneille prit une autre femme. Fin banale d'un roman qui l'avait conduit presque jusqu'à l'ingratitude. Au début de sa carrière, Michel II Corneille avait été envoyé à Rome, où les œuvres d'Annibal Carrache étaient devenues ses modèles de prédilection. De retour en France, il avait été nommé membre de l'Académie de peinture

(1) Quant aux deux tableaux de Martin des Batailles, donnés en 1816 par le roi au prince de Condé en remplacement des deux tableaux égarés de Sauveur Le Conte, ils ont été placés par Monsieur le duc d'Aumale dans la galerie du Jeu de Paume, à Chantilly

(2) Avant d'être replacés dans la galerie de Chantilly, les tableaux de Sauveur Le Conte furent restaurés, en 1816, par Fragonard, Hacquin et Salmon.

(19 septembre 1663), et avait donné comme morceau de réception l'*Apparition de Jésus-Christ à saint Pierre sur les bords du lac de Tibériade* (1). Chargé, par la corporation des orfèvres, d'exécuter le *Mai* de 1672 pour l'église de Notre-Dame, il avait peint la *Vocation de saint Pierre et de saint André*. Puis il avait copié en grisaille les fresques de la coupole du Val-de-Grâce, par Mignard, travaillé pour le roi et pour le Dauphin dans les châteaux de Versailles et de Trianon, de Fontainebleau et de Meudon, décoré la chapelle de saint Grégoire dans l'église des Invalides... Michel II avait contracté, dès sa jeunesse, un culte pour les grands maîtres, dont jamais il ne put se déprendre. Jabach lui fit copier, dans sa propre collection, nombre de tableaux et de dessins, qu'il revendit ensuite comme des originaux. Michel II Corneille fut nommé professeur à l'Académie le 1er juillet 1690, et conseiller le 2 décembre 1691. Il avait été logé par le roi aux Gobelins, d'où le nom de Corneille des Gobelins qui lui a été donné quelquefois. Il mourut, à l'âge de soixante-six ans, le 16 août 1708, et fut inhumé le lendemain dans l'église de Saint-Hippolyte, en présence de son fils Jean-Charles, de son neveu Jean-Baptiste et de Pierre Mariette. Son acte mortuaire porte « Michel *de* Corneille, et il est signé par Jean-Charles *de* Corneille ». Or, Michel II Corneille, non plus que Michel Ier Corneille, n'avait jamais eu la particule ; ce fut Jean-Charles qui la lui donna, pour se l'attribuer ensuite... Quelque estimable qu'il soit, Michel II Corneille ne saurait, comme peintre, être autrement placé qu'à un rang secondaire. Rien de vraiment original dans son œuvre ; tout y est appris, presque copié. La noblesse de ses attitudes est conventionnelle ; son dessin est correct, mais sans accent personnel, et de son coloris, qui ne manque pas d'harmonie, se dégage une certaine fadeur. Dans le domaine de l'art, tout ce qui n'est pas de premier ordre s'efface dans la mémoire des hommes. Michel II Corneille, cependant, grâce à son tableau du *Repentir*, vivra aussi longtemps à Chantilly que la *Galerie des conquêtes*. Quelque chose de la gloire du Grand Condé l'a sauvé de l'oubli.

(1) Actuellement au musée de Rennes.

CVIII. — *Le Repentir.*

H. 2m,90; L. 3m,32.

Après le *Blocus de Paris* (1649), Condé s'est jeté dans les bras de l'Espagne. Le roi lui a pardonné en 1660; mais c'est seulement en 1668, pour la *Conquête de la Franche-Comté,* qu'il lui a été permis de reprendre le commandement d'une armée. Le *Blocus de Paris* et la *Conquête de la Franche-Comté* forment, nous l'avons vu, le huitième et le onzième des tableaux peints par Sauveur Le Conte dans la *Galerie des batailles.* Entre ces deux tableaux se place celui du *Repentir*, en réparation du crime d'avoir porté les armes contre la France.

Condé foule aux pieds les noms des batailles où il a combattu sous le drapeau de l'Espagne. Debout au milieu du tableau, il est affublé de la lourde perruque de son temps et costumé en triomphateur romain; c'est ainsi qu'apparaissaient alors Auguste dans le *Cinna* de Corneille et Néron dans le *Britannicus* de Racine. A ses côtés, deux Renommées embouchent leurs trompettes et déploient leurs ailes; il ordonne à l'une de proclamer son repentir à grands renforts de trompe, QVANTUM PÆNITUIT, et il impose silence à l'autre, qui s'apprête à le glorifier jusque dans ses actions coupables, SILEAT. Clio complète cette allégorie, en arrachant du livre de l'histoire le récit des guerres où Condé a servi contre son roi. Aux pieds de la Muse, l'Erreur est terrassée, le temps en a fait justice et elle n'a été qu'éphémère, ainsi que l'indiquent une faux et un sablier renversé. Pour fond, un paysage éclairé par les feux presque éteints d'un soleil couchant. A gauche, des groupes d'arbres, un château fort et un horizon de montagnes; à droite, des terrains chargés d'ombres, qui servent de repoussoir à des fabriques assises au bord d'un lac bleu, couronné de montagnes également bleuissantes. Gisant à terre enfin, à côté d'une trompette brisée et d'une couronne de laurier flétrie, des banderoles lacérées, sur lesquelles il n'est question que des prouesses de Condé pendant son exil : COMBATS DE BLENEAV ET DE S^T ANTOINE 1652; S^TE MENEHOVD, RETEL, CHASTEAV PORTIEN ET BAR PRIS EN L'ANNÉE 1652; ROCROY PRIS, 1653;

RETRAITE D'ARRAS, 1654; S^T GVILAIN PRIS, CAMBRAY SECOVRV, 1657; et parmi ces banderoles, les deux pages déchirées où se lit l'inoubliable récit de la bataille des Dunes, qui semble avoir été dicté par Condé lui-même (1).

Après avoir, avec une admirable science de la mise en scène, transcrit ce récit en tête du septième et dernier volume de son *Histoire des princes de Condé pendant les seizième et dix-septième siècles*, Monsieur le duc d'Aumale ajoute : « Dans cette page que le peintre de Chantilly nous montre arrachée par Clio du livre de l'Histoire, l'inspiration de Condé se retrouve à chaque ligne, presque sous chaque mot; ce sont bien les paroles que le fils du héros a pieusement recueillies. Tout y est : le site, le poste d'infanterie, le débat dans le conseil, l'engagement, les grandes lignes de combat, tout... sauf une omission, omission révélatrice : on ne peut douter que ce soit Condé qui tienne la plume, car elle tombe de ses mains au moment où il faudrait raconter ses prouesses, dire avec quel dévouement, avec quelle audace, avec quelle habileté, au prix de quels périls il s'efforça de changer le sort de cette bataille livrée contre son avis, contre sa volonté, d'atténuer le revers qu'il avait prévu, comme il fit sous les murs d'Arras, de ramener la victoire qu'on

(1) « ... Et je suis persuadé que vous les verrez sortir de leurs lignes pour vous combattre avec un grand avantage, puisque c'est un poste d'infanterie que vous voulez occuper et qu'ils en ont beaucoup plus que vous. — Et moy, monsieur, respondit don Juan, je suis persuadé que les ennemis n'oseront seulement regarder l'armée du Roy catholique. — Vous ne connoissez pas M. de Turenne, réplique le prince. Jamais homme n'a si bien sceu profiter des occasions, et il est très dangereux de faire des fautes devant un si grand capitaine. » — Toutes les raisons du prince ne purent vaincre l'opiniâtreté de don Juan, qui, plus que nul autre, estoit enflé de la présomption naturelle aux Espagnols; on se mit donc en marche et on se posta à une lieue des lignes, entre le canal de Furnes et la mer, sur les dunes, où la cavalerie ne pouvoit agir. Deux jours après, le prince ayant été adverty par les gardes du camp, le 14 juin 1658, que l'on voyoit les ennemis sortir de leurs lignes, il voulut faire un dernier effort pour persuader à don Juan de mettre l'armée en seureté : « Nous avons encore le temps, luy dit-il, de faire passer notre infanterie au delà du canal et de nous retirer le long de l'Estran avec la cavalerie. — Nous retirer! dit alors don Juan; oh! monsieur, voicy la plus belle journée qui éclairera jamais les armes de l'Espagne. — Elle sera, en effet, fort heureuse à l'Espagne, respondit le prince, si vous consentez que nous nous retirions. » Don Juan voulut absolument donner la bataille. L'aisle droite, ou estoient les Espagnols, fut d'abord mise en déroute. Le prince qui, avec ses troupes, presque toutes de cavalerie, avoit la gauche, soutint long temps l'effort des ennemis; mais enfin il fut obligé de céder au nombre, et surtout à l'infanterie, dans un pays fort coupé, qui l'enveloppa de tous costés et. . . . . »

lui dérobait, comme au secours de Valenciennes. Mais cette justice, qu'il dédaigne de se rendre, c'est de l'ennemi qu'il la reçoit ; l'éloge qu'il se refuse à prononcer, lui est décerné par son adversaire avec un laconisme dont aucune périphrase, aucune métaphore ne peut surpasser la force et la grandeur : « M. le Prince fit à son ordinaire ! » C'est parce que « M. le Prince fit à son ordinaire » dans cette bataille des Dunes, ainsi que dans tous les autres combats livrés par lui à cette époque néfaste de l'histoire, que, de par la volonté de son fils, rien n'en doit être oublié. Ce *Repentir,* d'ailleurs, n'a d'humble que le mot ; le héros, dans son indomptable orgueil, apporte quelque chose de superbe jusque dans la confession de ses fautes.

Le tableau de Michel Corneille fut commencé en 1690 et terminé en 1691, les comptes en font foi. « Au Sr Corneille, aussy peintre (1), la somme de deux cens livres, faisant, avec pareille somme de deux cens livres qu'il a ci-devant receue par quittance du 21 février 1691, la somme de quatre cens livres, à compter sur ce qui luy est deu pour le tableau représentant feu Monseigneur le Prince qu'il a fait pour Chantilly, suivant sa quittance du 13 may 1691, et le susdit estat signé par S. A. S. le dernier décembre dudit an (2). » Le premier payement remontant au commencement de 1691, ne s'ensuit-il pas que le tableau devait être fort avancé déjà, sinon entièrement terminé à la fin de 1690 ? Les derniers payements furent faits sans doute en 1692 ; mais le compte de cette année 1692 manque.

Cette allégorie mythologique, d'une valeur secondaire au point de vue de l'art, est d'un intérêt considérable au point de vue de l'histoire. Quoique théâtrale et démodée depuis deux siècles, elle conserve, cependant, la noblesse et la tenue d'une grande époque. Michel Corneille s'y montre flottant et comme indécis entre Lebrun et Mignard, hanté surtout par le souvenir des Carrache. Ses Renommées et sa Muse sont molles et affadies : Louis

(1) « ... aussy peintre. » En effet, les comptes de cette année 1691 font mention de sommes payées à d'autres peintres : Lebrun, Cotelle, Houasse, Vattier (le père), Pesne, Meusnier, Desporte, Boullongne le jeune, etc., etc.

(2) Comptes de Chantilly de 1691 (182, 659, 661). Archives de Chantilly.

de Bourbon seul est vivant, c'est encore un portrait, animé de ses passions, soulevé par son indomptable énergie. Tout repentant qu'il est, ce qu'il veut montrer avant tout, c'est ce qu'une telle épée que la sienne a mis aux mains des Espagnols, c'est que, « soldat d'aventure, n'ayant plus de foyers, n'appartenant plus à la France, sans argent, sans États, soulevant l'apathie du vice-roi, il a fourni six campagnes entre la Meuse et l'Escaut (1) ». Le seul récit de la bataille des Dunes suffirait pour donner à cette peinture quelque chose de vivant... « Le tableau de Chantilly a raison, dit très bien Monsieur le duc d'Aumale, il faudrait déchirer ces pages de l'histoire du héros, crier à la Renommée : *Silent!* et lui arracher sa trompette. Mais le regard reste attiré par cette liste de combats soutenus, de villes gagnées et dégagées, de revers atténués par la vaillance et le génie d'un seul homme (2). »

Telle est cette « Galerie où sont peintes les actions de M. le Prince ». Tous les tableaux commandés par le prince Henry-Jules de Bourbon s'y retrouvent, à la fin du dix-neuvième siècle, en la place même où il les avait mis à la fin du dix-septième. Seul, manque le portrait en pied du Grand Condé, par Juste d'Egmont, que signalent les inventaires à l'extrémité de cette galerie. Mais on y voit, vis-à-vis du *Repentir,* les drapeaux conquis à Rocroy par le duc d'Enghien. Remercions Monsieur le duc d'Aumale d'avoir complété, par le plus beau des trophées français du dix-septième siècle, le monument élevé à la gloire du Grand Condé.

(1) *Histoire des princes de Condé pendant les seizième et dix-septième siècles*, t. VI, p. 459.
(2) *Ibid.*, t. VI, p. 460.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

L'histoire de l'art ne s'arrête jamais, elle se continue toujours, passant d'un siècle à un autre par des transitions lentes et souvent insaisissables. Aussi, les divisions adoptées par nous dans ce volume n'ont-elles nullement pour objet de délimiter des époques, on ne délimite pas ce qui est indélimitable; elles sont là seulement pour permettre au lecteur, après chaque étape déjà parcourue, de reprendre haleine avant de se remettre en route... La peinture française du dix-huitième siècle, si franche et si spirituelle, tant dénigrée et tant exaltée tour à tour, va nous apparaître encore, au château de Chantilly, comme une preuve vivante de l'histoire. Les peintres du dix-septième nous introduisaient tout à l'heure dans le Chantilly du Grand Condé; les peintres du dix-huitième vont nous faire entrer dans le Chantilly de ses descendants. Les princes de Bourbon-Condé, depuis Louis-Henri de Bourbon, septième prince de Condé, arrière-petit-fils du Grand Condé, jusqu'à Henri-Joseph de Bourbon, neuvième et dernier prince de Condé, nous retiendront maintenant dans cette illustre maison. Comme c'est Chantilly même qui est directement en cause dans cette partie de notre travail, nous nous y arrêterons avec complaisance.

GOBERT (Pierre). — 1662 † 1744.

Pierre Gobert, peintre de portraits, naquit à Fontainebleau le 1er janvier 1662 et mourut à Paris le 13 février 1744. Il entra à l'Académie le

31 décembre 1701. Ses morceaux de réception furent les portraits de Van Clève et de Boullongne le jeune; le portrait de Van Clève est à l'École des beaux-arts. On a de lui un grand nombre de portraits de second ordre, parmi lesquels on peut citer ceux du duc de Bretagne, de la duchesse du Maine, de Mlle de la Mothe, de Mlle Maupin, de Mlle de Villefranche, de la duchesse de Bourgogne, de la duchesse d'Orléans, de la duchesse de Gontaut, de la famille du duc de Valentinois, etc... Le portrait de Louis-Henry, duc de Bourbon, par Gobert, nous permet de mettre le nom de Condé en tête de la peinture française du dix-huitième siècle au château de Chantilly.

CIX. — *Portrait de Louis-Henry de Bourbon, prince de Condé.*

H. 2m,34; L. 1m,60.

« Louis-Henry de Bourbon, prince de Condé, duc de Bourbonnois, de Châteauroux, de Montmorency-Enguyen, de Guise et de Seurre-Bellegrave, communément appelé Monsieur le Duc, fils de Louis duc de Bourbon-Condé, petit-fils du prince Henry-Jules de Bourbon et arrière-petit-fils du Grand Condé, naquit à Versailles le 18 août 1692, y fut baptisé dans la chapelle du château le 24 novembre 1698 par le cardinal de Coislin, premier aumônier du roi, étant tenu sur les fonts par Louis XIV et par Madame la duchesse de Bourgogne; porta, du vivant de son père, le titre de duc d'Enguyen, fut fait chevalier des ordres du roi le 1er janvier 1709, prit séance au Parlement le 19 mars en qualité de pair, obtint la charge de grand maître de France et le gouvernement de Bourgogne et de Bresse après la mort de son père; fit sa première campagne en Flandres la même année; y servit, l'année suivante, dans l'armée commandée par le maréchal de Villars; prit part au siège de Douai en 1712, à celui de Landau en 1713, et à la défaite des Impériaux dans leur camp retranché près de Fribourg le 20 septembre de la même année. Après la mort de Louis XIV, il fut déclaré chef du conseil de régence durant la minorité du roi Louis XV, en son lit de justice le 12 septembre 1715. Lieutenant général des armées du roi le 18 mars 1718; surintendant de l'édu-

cation de Sa Majesté le 26 août de la même année; premier ministre après la mort du duc d'Orléans (2 décembre 1723) (1)... » Sa naissance seule en avait fait un chef de gouvernement, sa faiblesse de caractère lui fit perdre en peu de temps cette haute position. Sous son ministère, la belle marquise de Prie, sa maîtresse, eut la prétention de mener l'État. La France alors se trouva soumise aux caprices d'une femme arrogante, que dominaient les frères Pâris, dont les exactions devinrent promptement intolérables. La noblesse et l'Église se liguèrent contre eux, et la cour se tourna contre Monsieur le Duc. En 1726, le cardinal Fleury, précepteur de Louis XV, s'empara du pouvoir et fit exiler le prince de Condé à Chantilly. Monsieur le Duc supporta sa disgrâce avec dignité, et son rôle politique fut fini. Il vécut quatorze ans encore dans cette résidence quasi royale, et y mourut le 27 janvier 1740, à l'âge de quarante-huit ans, aimé de tous ceux qui l'approchaient. Nul plus que lui n'a contribué aux embellissements de Chantilly. On lui doit : les grandes écuries, qu'il fit construire par Aubert de 1718 à 1735 ; l'hospice Condé : la manufacture de porcelaines, dont les produits sont encore aujourd'hui recherchés. Il avait organisé, dans le château, une fabrique de toiles peintes; on trouve, dans le fonds de Condé, des albums de dessins chinois, exécutés en vue de cette fabrication. Nous le répétons, aucun portrait n'était mieux désigné que celui de Monsieur le Duc pour être placé en tête des peintures françaises laissées par le dix-huitième siècle au musée Condé.

Gobert a peint Louis-Henry de Bourbon, prince de Condé, dans tout l'éclat de la jeunesse et de la fortune. Monsieur le Duc peut avoir environ vingt-six ans dans ce portrait : il s'est conduit avec vaillance dans les guerres de la fin du grand règne, et, trois ans après la mort de Louis XIV, il est devenu lieutenant général des armées du roi (18 mars 1718). Sa tête est tournée de trois quarts à gauche, en sens inverse du corps, qui est de trois quarts à droite; elle est coiffée d'une perruque moins haute et moins encombrante que celles qui se portaient naguère, et la poudre a déjà fait son apparition

(1) Père Anselme, *Histoire généalogique de la maison royale de France.*

sur cette perruque. Ses traits sont d'une régularité un peu efféminée. Le front est haut, mais peu développé en largeur. Les yeux sont beaux et sans grande expression; le regard en est bienveillant, mais avec hauteur. Le nez est bourbonien, sans exagération dans sa forme. La bouche, dont la lèvre supérieure est un peu épaisse, est bien dessinée. Les joues, soigneusement rasées, ont une remarquable fraîcheur; n'oublions pas que, même pour les hommes, le fard était d'usage en ce temps-là. Le prince a le costume et les insignes du haut commandement dont il est investi : cuirasse, brassards, cuissards et jambières d'acier, munis de garnitures d'or à leurs articulations; large écharpe blanche enserrée à la taille et nouée sur la hanche droite par un énorme nœud, dont les bouts flottent comme le drapeau, pour rallier l'armée autour du commandant en chef; le cordon bleu du Saint-Esprit passé en sautoir, et la plaque de l'ordre suspendue à la hanche gauche, au-dessus du pommeau de l'épée; entre les cuissards, un pan des basques de la jaquette en satin broché de couleur claire, par-dessus laquelle est passée la cuirasse; négligemment nouée autour du cou, une cravate de mousseline blanche, dont le nœud de dentelle déborde avec élégance sur le haut de l'armure; de semblables dentelles forment manchettes à l'extrémité des brassards. Le personnage, ainsi paré, pose avec fierté sa main droite sur sa hanche, où s'étale le nœud blanc de l'écharpe, et tient de sa main gauche portée en avant le bâton de grand maître de France appuyé sur un tertre, à côté du casque hautement empanaché de plumes blanches (1). Fond de plein air dans la partie droite du tableau, avec un combat de cavalerie sur les arrière-plans, et à l'horizon les monuments d'une des villes (Douai, Landau, Fribourg) au siège desquelles s'est signalé Monsieur le Duc; fond d'appartement dans la partie gauche, avec de grands rideaux de couleur sombre pour servir de repoussoir à la figure, derrière laquelle se voit un fauteuil recouvert de velours rouge. Voilà donc un portrait d'apparat, où sont rappelées toutes les grandeurs du prince Louis-Henry de Bourbon. La flatterie a sans

(1) Ce bâton, semblable au bâton de maréchal de France, est recouvert de velours bleu fleurdelisé d'or.

doute trouvé largement son compte dans cette peinture, d'où le caractère et la physionomie du personnage sont presque effacés. Ce portrait, cependant, qui n'a jamais quitté la maison de Condé, prend, dans cette maison même, un intérêt que nulle part ailleurs il ne saurait avoir. Il est de ceux qui semblent faire les honneurs de Chantilly aux visiteurs de la galerie de Monsieur le duc d'Aumale (1).

TROY (Jean-François de). — 1679 † 1752.

Jean-François de Troy, né à Paris en 1679, de Françoise Cotelle et de François de Troy, qui avait, comme portraitiste, une excellente réputation, se voua de lui-même à la peinture et y fit de rapides progrès. Il concourut pour le prix de Rome vers l'âge de dix-neuf à vingt ans, et ne fut pas heureux dans ce concours. Son père ne le fit pas moins partir pour l'Italie. Certaines escapades trop bruyantes décidèrent de ce voyage. « Le jeune homme, raconte Valory, eut en ce temps-là une affaire dont il sut se tirer avec honneur, mais dont la publicité nécessita son éloignement. » Lâché tout seul à Rome et la bride sur le cou, il allait grand train, travaillant peu, s'amusant fort, lorsque son père, instruit de ses dissipations, obtint du marquis de Villacerf, surintendant des bâtiments, une place de pensionnaire du roi, dont il eut la jouissance durant trois ou quatre ans. Tenu dès lors par les règlements, il poursuivit ses études avec suite, visita l'Italie tout entière, se prit de passion pour Véronèse, et séjourna longtemps à Pise, d'où il ne voulait plus partir. Il y avait trouvé, dans le seigneur Grassulini, un protecteur selon son goût, et, dans la signora Joanna, une maîtresse selon son cœur. On dut avoir recours au ministre de France pour le rapatrier en 1706. Il avait alors vingt-sept ans. Son père, oubliant ses anciens griefs, lui tendit les bras. Il avait un grand

(1) On lit en haut du tableau, à droite : BOVRBON CONDÉ (LOVIS-HENRY, Mr LE DVC), 1692-1740. Cette inscription est postérieure au tableau. — Ce portrait a été gravé par P. Drevet.

crédit à la ville aussi bien qu'à la cour, était professeur à l'Académie et allait bientôt en être directeur. Jean-François y fut lui-même agréé presque aussitôt. Il y entra le 28 juillet 1708, et ce fut entre les mains de son père qu'il prêta serment. Nommé professeur adjoint le 24 juillet 1716, il devint professeur le 30 décembre 1719... Jean-François de Troy était beau de visage, bien fait de sa personne, vif d'esprit, élégant de manières, passé maître dans l'art de plaire ; son talent, sans grande profondeur, était à l'avenant de sa personne. Il avait, parmi les grands financiers de son temps, une brillante clientèle. M. de La Live, receveur général des finances de la Généralité de Poitiers, fut un de ses Mécènes, Samuel Bernard également : l'un lui commandait d'importants travaux pour son hôtel de la rue Neuve de Luxembourg ; l'autre lui faisait décorer la chapelle quasi royale du château de Passy. Mais, dans ce milieu de luxe et de plaisir, l'homme donnait trop au plaisir, pour que le peintre pût accorder suffisamment à l'art. Décorateur plein de verve et d'une imagination presque toujours heureuse, de Troy exécutait à l'huile des peintures murales, qu'il enlevait généralement du premier coup. Paul Véronèse et Rubens étaient ses maîtres préférés ; ce sont eux qui paraissent avoir guidé sa main dans ses meilleurs tableaux, dans la *Peste de Marseille,* par exemple, qui est de 1722, dans la *Mort d'Hippolyte,* qui est de 1727, et dans la *Diane au bain,* qui lui valut le prix au concours d'émulation ordonné par le roi cette année-là. Sa vie, cependant, de plus en plus dissipée, devenait de plus en plus difficile. Il avait le goût de tous les luxes, le besoin de toutes les dépenses, et plus il devenait besogneux, plus les acheteurs l'abandonnaient. Sa peinture passait pour surannée, semblait avoir fait son temps ; elle était restée dans la manière du siècle de Louis XIV, et le siècle de Louis XV battait déjà son plein. Watteau venait de faire révolution dans l'art ; Lancret, Parrocel, Carl Vanloo, Pater, Boucher, allaient le suivre. De Troy fit de même. Les peintres de la nouvelle école avaient été chargés de décorer les petits cabinets de Versailles et la galerie qui leur fait suite ; il demanda sa part dans cette décoration, et y déploya autant de légèreté, de grâce, de goût et d'esprit qu'aucun de ses concur-

rents. Le *Déjeuner d'huîtres,* que nous allons retrouver dans la galerie de Chantilly en regard du *Déjeuner de jambon* par Lancret, en est la preuve.

En 1730, Jean-François de Troy perdait son père, âgé de quatre-vingt-neuf ans. Deux ans après il entrait en relation avec Mlle Trouit-Deslandes, nièce d'un officier du Châtelet, nommé Hébert. Mlle Deslandes avait de la beauté, beaucoup d'esprit, de la richesse, et dessinait agréablement. De Troy l'aima et s'en fit aimer; il lui donna des leçons de peinture d'abord, et l'épousa ensuite; elle avait dix-neuf ans, il en avait cinquante-trois, et ils furent parfaitement heureux. Le tableau représentant le *Chapitre de l'ordre du Saint-Esprit tenu par Henri IV dans l'église du couvent des Grands-Augustins à Paris, le 8 janvier 1595,* que de Troy peignit vers le temps de son mariage, c'est-à-dire en 1732, est vraiment l'œuvre d'un maître; cette peinture respire le bonheur, l'artiste y retrouve la verve et l'élan de la jeunesse. Il ne manquait plus à de Troy que d'être premier peintre du roi. Louis de Boullongne, qui était en titre, meurt à point en 1733; mais Lemoyne pose aussi sa candidature, et après quatre années d'attente, c'est lui qui est nommé. De Troy, comme compensation, reçoit l'ordre de Saint-Michel. Il achète le titre de secrétaire du roi, et est envoyé à Rome en janvier 1738 comme Directeur de l'Académie, en remplacement de Vlenghel, mort le 10 décembre 1737. Il part avec sa famille le 25 juin, arrive en Italie le 4 août, et y retrouve le calme nécessaire à la bonne conduite de ses travaux. De Troy fit grande figure à Rome; il y fut, dans le domaine de l'art, le digne représentant de la France. Prince de l'Académie de Saint-Luc, estimé pour son talent, aimé pour sa personne, il était recherché des cardinaux et fêté par les princes romains. On faisait bon accueil également à sa femme, qui tenait fort bien sa place à ses côtés, quand soudain ce bonheur s'écroula. Mme de Troy mourut en 1742; ce fut le bon génie du peintre qui s'envolait. De Troy n'en peignit pas moins encore l'*Histoire de Jason* pour les Gobelins, sept tableaux qui furent exposés dans la galerie d'Apollon, au Louvre, en 1748, et, malgré son âge, il continua d'être l'homme à bonnes fortunes qu'il avait toujours été. Il demandait, d'ailleurs, son rappel en France, avec espoir sans

doute de ne pas l'obtenir. Ayant eu des démêlés avec M. de Marigny, il reçut ordre de se préparer à partir; mais il fut pris d'une fluxion de poitrine et mourut le 24 janvier 1752.

CX. — *Le Déjeuner d'huîtres.*

H. 1m, 80; L. 1m,26.

Une table ronde, recouverte d'une nappe blanche, est dressée dans la salle d'un palais grandiose en son architecture et somptueux en sa décoration. La lumière du plein jour, abondamment répandue sur cette table et sur sa desserte, éclaire avec vivacité les seigneurs, les écaillers, les gens de service, et avec plus de modération le fond du tableau, dont elle met en valeur avec discrétion les richesses : la tribune et son balcon à balustres, ménagés au milieu de la salle ; les lambris de marbre ; les sculptures en bois doré qui soutiennent les corniches; les statues de marbre qui garnissent les niches; et jusqu'au plafond chargé de hauts-reliefs également dorés, au milieu desquels l'*Amour et Psyché* conversent dans un amoureux tête-à-tête... Le déjeuner touche à sa fin, mais n'est pas terminé ; les huîtres en ont fait et en font encore à elles seules tous les frais, et les convives ne leur ont pas dit leur dernier mot ; ils en ont déjà beaucoup avalé, et continuent d'en avaler beaucoup encore. Le dallage de marbre est jonché de leurs débris. Au dix-huitième siècle, on ne regardait pas beaucoup à la propreté. D'ailleurs, on est entre hommes, et pourquoi se gêner ? Aussi chacun en prend-il à son aise : les uns (la moitié à peu près) sont toujours à table ; les autres, debout et groupés à leur guise, n'en avalent que plus et n'en boivent que mieux, car, si l'on mange fort à ce *déjeuner d'huîtres,* on y boit plus encore. Les écaillers, parmi lesquels la livrée se pose avec importance, s'empressent auprès des convives ; reconnaissables à leur mise, ils saisissent l'huître de la main gauche, l'ouvrent et l'apprêtent avec le couteau qu'ils tiennent de la main droite, et la présentent sur une serviette au consommateur, qui l'avale avec volupté ; l'un d'eux, qui fait face au spectateur, en passe à la ronde de toutes

TROY (JEAN-FRANÇOIS DE)

(1679†1752)

LE DÉJEUNER D'HUITRES

apprêtées dans un grand plat d'argent ; un autre s'est accroupi auprès d'un panier posé à terre, dans lequel il puise les huîtres qu'il dépose dans un autre plat, d'après l'ordre que lui donne un jeune seigneur vêtu de rouge, assis à la table au premier plan du tableau. On se demande si ce personnage, vu l'importance que le peintre lui a donnée, ne serait pas le maître de céans, et si, le rouge étant la couleur de la maison d'Orléans, on ne se trouverait pas en présence d'un prince de sang royal, et peut-être dans ce Palais-Royal, où les arts avaient accumulé tant de merveilles... Comme accessoires : sur le premier plan à gauche, une bourriche renversée, d'où les huîtres se répandent sur le dallage ; devant la table, une petite *servante*, où le vin est frappé dans la glace, un de ces meubles mignons d'un goût exquis, que l'on payerait au poids de l'or aujourd'hui.

De Troy, peintre d'histoire dans la stricte acception du mot, a dérogé à ses habitudes en faisant ce tableau. Sous le titre pompeux de *Peinture d'histoire*, il montrait les personnages de la Bible et de l'Évangile, de la Grèce et de la Rome antique, affublés à la mode de son temps. On en usait alors ainsi dans toutes les directions de l'art. C'est accommodés au goût du dix-huitième siècle que les héros du théâtre classique apparaissaient sur la scène, et c'est sous les dehors des mondanités voluptueuses si prisées à la cour de Louis XV que les peintres représentaient la chasteté biblique, aux applaudissements de l'Académie royale. De Troy, dans le *Déjeuner d'huîtres*, n'a pas eu besoin de recourir à ces mensonges pittoresques. Il a peint, en toute sincérité, une scène intime et vécue devant lui par la haute société de son temps. En s'engageant dans un genre qui n'était pas le sien et que certainement il regardait comme inférieur, il a, sans renoncer à ses propres moyens, montré beaucoup de clairvoyance et d'habileté dans les emprunts qu'il a faits à une école dont il n'approuvait pas les tendances. L'optique et la construction de son tableau sont excellentes et lui sont personnelles. La touche est pleine de franchise et de facilité. La couleur, brillante sans éclat, harmonieuse quoique montée de tons, arrive à l'unité d'aspect malgré la variété des valeurs. Le dessin est d'une rare élégance. Sous le désordre naturel à une pareille scène, les lignes

sont calmes et heureusement combinées. L'art, un art très raffiné, est dans toutes les parties de ce tableau, sans se montrer nulle part. Le mouvement n'y dégénère pas en agitation. La gourmandise et même une légère ébriété n'y ont rien de choquant, tant elles sont assaisonnées de bonne humeur et de belles manières. On se sent en présence de viveurs de grande compagnie, en la société desquels il n'y a nul danger de se compromettre. Des costumes riches, sans rien de trop voyant, habillent à ravir ces jeunes et beaux seigneurs, avides aujourd'hui de plaisir autour d'une table bien servie, prodigues demain de leur sang sur un champ de bataille. Ils portent tous en eux le bonheur de vivre. Les vins dont on arrose les huîtres savoureuses allument certains regards, en éteignent certains autres. Ces vins joyeux, que les convives se plaisent à se verser eux-mêmes en les faisant mousser dans leurs verres, épanouissent les visages. Les coupes se vident et se remplissent sans désemparer. Autour de cette table où l'on fait joyeusement si bonne chère, l'ivresse s'annonce par quelque chose d'attendri. Gourmets des yeux autant que de la bouche, ces élégants personnages caressent du regard les vins qu'ils boivent avec délices. Regardez cet abbé, aux joues grasses et molles, debout à droite sur le second plan, le seul de toute cette compagnie dont l'âge ait déjà flétri la chair ; ne met-il pas à boire une sorte de recueillement, n'est-ce pas avec une certaine dévotion qu'il se grise ? A côté de cette figure si finement étudiée, que de têtes charmantes prises au vif du plaisir et de la nature ! Elles sont toutes, dit-on, des portraits, mais quels noms mettre sur chacune d'elles ? Il y a une cinquantaine d'années, le roi Louis-Philippe aurait pu nous le dire. Ces noms s'étaient transmis de génération en génération dans la maison d'Orléans jusqu'à lui, et il se plaisait à les rappeler quand il passait, accompagné de ses fils, devant ce tableau. Monsieur le duc d'Aumale les a entendus de la bouche même de son auguste Père ; mais il était alors trop jeune pour se soucier de pareilles choses ; il ne les avait pas enregistrés dans sa prodigieuse mémoire, qui gardait tout de ce qu'il lui confiait, et la tradition orale s'est éteinte avec la vie du roi qui en était le dernier dépositaire. De cette brillante jeunesse qui faisait si belle fête à la vie pendant la pre-

mière moitié du dix-huitième siècle, notre dix-neuvième siècle ne saura plus jamais rien.

Dans l'Extrait de la vie de M. de Troy, manuscrit anonyme conservé à l'École des Beaux-Arts et publié dans les *Mémoires inédits,* on lit : « En 1734, il (de Troy) a fait, pour les petits appartements du roi, trois tableaux, l'un représentant un *Déjeuner d'huîtres,* où sont plusieurs seigneurs habillés à la mode. Ce tableau est dans la salle à manger. Les deux autres tableaux sont le *Rendez-vous de chasse* et le *Cerf aux abois.* » La date de 1734 est donc celle qu'il convient de mettre au bas de ce tableau.

CXI. — *Constantini (Angelo), dans le rôle de Mèzetin.*

H. 0m,47; L. 0m,38.

Debout, le corps de trois quarts à droite, la tête tournée en sens inverse, de trois quarts à gauche et légèrement renversée en arrière, Mézetin est en plein jeu, en pleine action théâtrale, avec le costume, le geste et l'expression du personnage comique qu'il représente. Il n'était pas beau, mais il devait être spirituel et amusant. Ses yeux sont pleins de malice, et son regard est d'une gaieté franche ; de sa large bouche doivent sortir, comme de source, les grivoiseries les plus salées ; il y a de la drôlerie jusque dans l'épatement de son nez, aux narines sensuelles, et jusque dans ses joues rubicondes, gonflées d'un gros rire. Et son costume, par ce qu'il a de libre dans sa coupe et de chatoyant dans sa couleur, est fort bien trouvé pour servir d'accompagnement, on pourrait dire d'assaisonnement à l'esprit comique du personnage. Coiffure, pourpoint, culotte bouffante et manteau court jeté sur les épaules, sont en velours grenat, lamé de bandes en satin d'un rouge vif : les bas sont de soie rouge, comme la doublure du manteau, et les souliers sont de velours grenat ; la grosse collerette tuyautée autour du cou et les manchettes attachées aux poignets sont les seuls blancs qui rompent l'uniformité de tous ces rouges. La toque mérite une mention spéciale, car elle est la caractéristique de Mézetin, et elle en a gardé le nom. Rejetée en arrière et

très largement étoffée, elle dégage le front et ne charge pas le sommet du crâne, mais se drape copieusement derrière le cou et de chaque côté des joues, ajoutant quelque chose à l'ampleur et à la physionomie comique du personnage... Voilà la *toque de Mézetin,* devenue classique depuis la fin du dix-septième siècle, et dès lors adoptée par les Scapins dans la maison de Molière... Et Mézetin, de son geste, accompagne ce qu'il dit. Un bloc de pierre est placé devant lui (sur le côté droit du tableau) ; dans ce bloc est sculpté un bas-relief représentant un héros mythologique en train de débarrasser la terre d'un de ses fléaux, et il semble que ce soit dans ce bas-relief que Mézetin trouve le motif de la plaisanterie, peut-être de la polissonnerie qui le met en joie, et qui est en train sans doute de désopiler aussi son auditoire. Ses deux bras sont portés en avant vers le bloc de pierre, sur lequel il pose sa main gauche, tandis que, de l'index de sa main droite, il désigne le bas-relief... Or, Mézetin est le nom d'un rôle; l'acteur s'appelait Angelo Constantini.

Voilà donc, peint par François de Troy, l'authentique portrait d'Angelo Constantini, dit Mézetin, un des principaux acteurs de la Comédie italienne établie à l'hôtel de Bourgogne de 1680 à 1698. La gravure de Corneille Vermeulen ne laisse aucun doute à cet égard. On lit, en effet, au bas de cette estampe : « A. Constantini, dans le rôle de Mézetin. Corneille Vermeulen exc. F. de Troy pinx. » D'autres gravures du temps, d'après le même portrait, sont tout aussi explicites ; entre autres celle du Hollandais J. Gole, au bas de laquelle l'artiste a inscrit les vers suivants :

Icy de Mézetin, rare et nouveau Protée,
La figure est représentée.
La nature l'ayant pourvu
Des dons de la Métamorphose,
Qui ne le voit pas, n'a rien veu,
Qui le voit a veu toute chose.

Dans une note manuscrite qui se trouve, au Cabinet des estampes, accolée à l'une de ces gravures, on lit : « Angelo Constantini, fils de Gradelin, né à Vérone, a joué d'abord le rôle d'Arlequin en Italie et débuté à Paris en 1682, et a été reçu pour doubler Dominique. Depuis, cet acteur a adopté l'habit

et le nom de Mézetin, personnage de son invention, et a joué avec beaucoup de succès jusqu'à sa suppression en 1697. Mézetin a reparu en 1729, mais, n'ayant plus été goûté, il s'en est retourné à Vérone, où il est mort à la fin de la même année. » Dans cette note, il y a une erreur. Angelo Constantini n'a pas débuté à la Comédie italienne en 1682; car son père, Constantino Constantini, fils d'un riche négociant de Vérone, ne fut comédien qu'après avoir forcé la volonté paternelle et ne parut à l'hôtel de Bourgogne qu'en 1687, dans le personnage de Gradelin, dont il garda le nom. Les débuts du fils n'ayant pu se faire avant ceux du père, Angelo Constantini n'a pu prendre rang parmi les comédiens de Sa Majesté antérieurement à 1687... Quant au personnage de Mézetin, avec lequel Angelo Constantini s'était si parfaitement identifié qu'il en garda le nom, voici ce qu'en dit le *Calendrier historique du théâtre :* « Son caractère est le même que celui de Scapin : c'est un valet rusé et intrigant, qui est toujours employé dans des fourberies et dans des déguisements (1). » Angelo Constantini avait tenu avec distinction cet emploi à la Comédie italienne; il avait surtout affublé ce drôle d'un costume dont le caractère pittoresque était d'un grand effet. La toque de Mézetin surtout fut inoubliable.

Le portrait de Mézetin, par François de Troy, peint d'une pâte solide, mais un peu lourde, est très monté de tons. Il montre Angelo Constantini jeune encore, et il est de la part du peintre une œuvre de grande jeunesse aussi. En effet, si ce portrait a été exécuté en France, il n'a pu l'être qu'avant 1697, époque de la fermeture du théâtre italien (2), alors que de Troy avait à peine dix-huit ans. Vu la précocité extraordinaire de cet artiste, la chose n'est pas absolument impossible. Il est plus probable, cependant, que de Troy étant allé en Italie en 1699, pour y rester jusqu'en 1706, y retrouva Mézetin, dont il fit alors le portrait. Comme date à mettre sur ce portrait, on peut donc

(1) *Calendrier historique du théâtre*, Paris, Cailleau, 1751. — E. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, t. II, p. 18.

(2) Le 13 mai 1697, M. de Pontchartrain écrivit au lieutenant de police ces mots : « Le Roy a congédié ses comédiens italiens, et Sa Majesté m'ordonne de vous escrire de faire demain fermer leur théâtre pour toujours. »

choisir entre 1697 et 1706. Watteau était alors à la veille de peindre les personnages de la Comédie italienne avec une désinvolture qui devait être une trouvaille, la plus grande sans doute que la peinture française ait faite au cours du dix-huitième siècle.

GRIMOUX, GRIMOUD ou GRIMOU (Jean-Alias-Alexis).

1680 ? † 1740.

Grimoux naquit en Suisse, à Romont (canton de Fribourg), vers 1680. Son père, qui appartenait à la compagnie des Cent-Suisses à Versailles, abandonna l'éducation de son fils à une sœur qu'il avait amenée en France et qui, grâce à sa beauté, s'était richement mariée à Paris. La vérité est qu'Alexis Grimoux s'éleva comme il put. Étant né peintre, il s'adonna de lui-même à la peinture; mais il n'eut pas de maître, et il apprit à peindre en copiant surtout des tableaux de Van Dyck et de Rembrandt. Son instinct le guidait donc bien. Il arriva de bonne heure à une certaine réputation. Sa touche était douce et plaisante, quoique un peu molle, son pinceau avait de la souplesse, sa couleur était chaude et son clair-obscur avait du charme. Sans se faire le singe des modèles qu'il s'était choisis, il en subissait l'influence. Malheureusement, si l'artiste subsistait en lui, l'homme s'était corrompu; l'ivrognerie surtout avait pris de lui possession entière, et elle ne le lâcha jamais. La fermeté de sa main s'en ressentit; son goût aussi laissa de plus en plus à désirer. Quant à son caractère, il était détestable; insolent par nature, la très haute idée qu'il avait de lui-même le rendait insupportable. Agréé à l'Académie le 5 septembre 1705, il en fut rayé le 2 mars 1709, parce que, après quatre ans d'attente, il n'avait pas fourni son morceau de réception. Ce fut alors que, en payant, il se fit recevoir membre de l'Académie de Saint-Luc. On ne voit son nom qu'à une seule des expositions de l'Académie de peinture, à celle de 1740, où il envoya le *Flûteur et l'espagnolette*. Il mourut

vers 1740, laissant la réputation d'un bon peintre de portraits et d'un remarquable peintre de genre. Le Louvre a de lui cinq tableaux, dont son portrait signé « Alexis Grimoux *pain* par lui-même, 1724 ». Il tient de la main droite une bouteille et de l'autre un verre rempli de vin; il est là tout entier, même avec son orthographe. Le musée de Versailles possède le portrait de Mme Lebaïf, supérieure de l'Hôpital général (aujourd'hui la *Salpêtrière*). Le nom de Grimoux est également inscrit dans les catalogues des musées de Grenoble, de Besançon, d'Orléans, de Bordeaux, de Nantes, de Perpignan, etc. Il n'était pas indifférent de le retrouver dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale.

CXII. — *Portrait d'homme.*

H. 0m,78; L. 0m,61.

La figure, à mi-corps et sur un fond perdu presque noir, est entre deux âges; les joues sont rasées et les cheveux coupés. Le corps se présente de trois quarts à gauche, tandis que la tête se détourne en sens inverse et se montre de trois quarts à droite. Les traits sont réguliers, mais assez vulgaires; les yeux sont allumés et la bouche est à l'unisson du regard : le visage, fort en santé, est haut en couleur. L'accoutrement est bizarre. On dirait un costume oriental dont l'opulence est d'assez mauvais aloi. Une robe, d'un ton sombre, est largement ouverte sur le cou, et, par-dessus cette robe, un manteau de couleur pourpre est jeté; le tout arrangé un peu à la diable. Une sorte de calice est entre les mains de ce singulier personnage; la main gauche tient le pied de ce calice, dont la main droite soulève le couvercle. Ce portrait a de la chaleur, et, dans son ensemble, quelque chose de déconcertant. L'intelligence de la couleur et l'amour du pittoresque s'y font vivement sentir. Ce sont eux qui font rechercher à ce peintre, souvent désemparé dans ses allures, ces sortes d'accoutrements devant lesquels on s'explique, mais dans une certaine mesure seulement, cette parole de Mariette sur Grimoux : « Il a été regardé comme un second Rembrandt. » Mais Rembrandt,

si ferme et si décidé dans son accentuation, a-t-il jamais eu de ces lourdeurs et de ces mollesses de main, si sensibles dans la peinture de Grimoux? Entre Grimoux et Rembrandt, il y a tout un monde.

WATTEAU (Jean-Antoine). — 1684 † 1721.

Grâce aux conquêtes de Louis XIV, Watteau naquit dans une ville française. Valenciennes, qui appartenait à la Flandre, est investie le 18 février 1677, prise le 17 mars, et l'année suivante la paix de Nimègue (10 août 1678) donne ce coin du Hainaut définitivement à la France. Jean-Antoine Watteau est baptisé à l'église Saint-Jacques de Valenciennes le 16 octobre 1684. Six ans plus tôt, l'art flamand aurait eu sur lui tous les droits... On connaît très peu de la vie de Watteau. Charmeur par excellence, il a enguirlandé les choses et les a présentées comme un perpétuel roman; aussi les romanciers se sont emparés de lui pour en fausser l'image. La vérité est que ce peintre de toutes les joies fut un triste, et que ses tableaux, d'où déborde le bonheur de vivre, sont l'œuvre d'un valétudinaire. Celui qui devait être l'apologiste de toutes les élégances vint au monde dans un très humble milieu. Fils d'un simple couvreur, il voulut être artiste, et ne fut pas contrarié dans sa vocation. En 1698, à l'âge de quatorze ans, il entra dans l'atelier de Jacques-Albert Gérin, peintre médiocre, et y resta jusqu'à la mort de ce maître en 1702. Le dix-septième siècle finissait pâle et décoloré sur cette terre où l'âme flamande avait donné de si luxuriantes moissons, et Gérin y tenait sa place parmi tant d'autres médiocrités. A son école, Watteau ne put apprendre que du métier; mais les œuvres de la glorieuse époque flamande, celles des Martin de Vos, des Van Dyck, des Rubens, étaient là vivantes encore pour lui prodiguer leurs enseignements. Ce fut devant Rubens surtout qu'il apprit l'art. Paris, cependant, l'attirait. Il y vint en 1702. Sur cette période de tâtonnements et de misère, l'histoire est muette.

La plupart des biographes font entrer Watteau d'abord comme apprenti décorateur à l'Opéra, où Bérain régnait en maître. Pour Watteau, qui avait le goût inné de la peinture décorative, il y avait certes beaucoup à apprendre auprès de Bérain; mais on n'a que des présomptions sur son séjour à pareille école. C'est, au contraire, avec certitude qu'on le voit chez Claude Gillot, et c'est sur des données précises qu'on suit le développement de son génie auprès d'un artiste qui avait créé un genre, dans lequel Watteau lui-même devait s'immortaliser un jour. Gillot, né à Langres en 1673, avait quitté les chemins battus pour se lancer dans le domaine de la fantaisie. Épris de fêtes et de théâtre, il avait eu surtout pour modèles les personnages de la Comédie italienne, dont Paris s'était tant amusé de 1680 à 1697. Watteau, lui aussi, se mit à aimer ce monde amoureux et joyeux, que Gillot ne s'était pas lassé de dessiner et de peindre au vif de ses joies et de ses amours. En attendant que Pierrot, Arlequin, Mézetin, Colombine, revinssent en France, ce qui eut lieu aussitôt après la mort de Louis XIV, le peintre de Valenciennes vécut de la substance de Gillot. Mais Watteau et Gillot se brouillèrent; leurs caractères ne s'entendaient pas. « Ils se quittèrent mal, dit Caylus, et toute la reconnaissance que Watteau ait pu témoigner à son maître pendant le reste de sa vie s'est bornée à un profond silence. Watteau n'aimoit pas qu'on lui demandât des détails sur ses rapports avec Gillot; quant aux ouvrages de ce peintre, il les vantoit et ne laissoit point ignorer les obligations qu'il lui avoit. » C'est en effet chez Gillot, comme l'a dit Guersaint, que Watteau « se débrouilla totalement ». Plus tard Gillot et Watteau se retrouvèrent à l'Académie. Le maître, d'ailleurs, survécut à l'élève, Gillot n'étant mort que le 7 mai 1722... En quittant Gillot, Watteau alla prendre gîte chez Claude Audran, qui demeurait au Luxembourg en qualité de concierge. « Audran, dit Caylus, étoit un galant homme. » Supérieur, comme décorateur, même à Jean Bérain, il fut le grand faiseur de grotesques, d'arabesques, de festons, de guirlandes, de rinceaux et de fleurs, de la fin du règne de Louis XIV et du temps de la Régence. Watteau, sous un tel maître, devint en ce genre le premier des maîtres. Dans le palais du Luxembourg, il avait

retrouvé Rubens, le peintre auquel, de son propre aveu, il devait le plus.

Pour compléter l'éducation qu'il recevait de Claude Gillot et de Claude Audran, pour donner à son rêve l'apparence de la vie, Watteau comprit qu'il lui fallait tout savoir de la forme humaine, qu'il la devait connaître dans son repos, dans ses mouvements, dans ses expressions multiples, et qu'à l'Académie seulement il pourrait apprendre ce qu'il ne savait qu'imparfaitement encore. Il prit donc rang parmi les élèves de l'Académie le 6 avril 1709, et fut admis, cette année-là même, à concourir pour le prix de Rome concurremment avec Vernansal l'aîné, Hutin, Grison, Parrocel. Le premier prix fut donné, le 31 août, à Antoine Grison, un de ces nombreux lauréats dont le nom est presque aussitôt oublié. Watteau n'obtint que le second prix, et pendant les trois années qui suivent, on ne sait rien de lui. On pense qu'il retourna à Valenciennes. Tout y était à la guerre, et il dut ambitionner alors de devenir un peintre de batailles. Van der Meulen avait achevé sa tâche, Parrocel n'avait pas commencé la sienne, la place était libre. Watteau avait sous les yeux les soldats de la vieillesse de Louis XIV, les armées que commandait Villars à Malplaquet et à Denain ; les sujets de tableaux ne lui manquaient pas. C'est de cette époque que datent la *Halte d'armée,* le *Départ de troupes,* l'*Escorte d'équipage,* que Laurent Cars, N. Cochin, Thomassin ont si finement gravés. Dans ces tableaux d'une réalité si frappante, Watteau est loin de s'annoncer comme le grand coloriste qu'il sera bientôt. Quand ce séjour à Valenciennes prit-il fin? On ne sait au juste. Mariette nous dit seulement qu'à son retour de Flandre, Watteau alla demeurer chez Sirois, qu'il s'y lia avec Gersaint, et qu'en 1712 commencent ses relations avec le financier Crozat, dont l'hôtel était rempli de chefs-d'œuvre, parmi lesquels la peinture vénitienne tenait une grande place. Vivre dans l'intimité de Titien, de Paul Véronèse, de Rubens, quelle fortune pour un peintre! Watteau trouva chez Crozat non seulement un abri somptueux, mais un travail important. Il fut chargé de peindre la salle à manger, et il y représenta les *Saisons.* Charles de la Fosse, qui décorait la galerie de l'hôtel Crozat, y était installé depuis 1707. Tout vieux qu'il fût, il regardait travailler ce jeune avec intérêt,

et tâchait de l'attirer du côté de l'Académie, dont il était recteur. Il lui montrait ce qu'il y avait d'irrégulier dans sa position, que, n'étant affilié ni à l'Académie ni à la jurande des maîtres, il était sans cesse exposé à la possibilité d'une saisie, tandis que, une fois agréé, il pourrait travailler librement sous la protection du roi. Watteau se laissa convaincre et se présenta devant l'Académie. Agréé le 30 juillet 1712, il eut à peindre son morceau de réception, le « chef-d'œuvre » qui lui mériterait la maîtrise, et il le fit attendre cinq ans durant lesquels il travailla fort... Louis XIV meurt le 1er septembre 1715 et le régent rappelle la Comédie italienne. Avec elle rentre à Paris le rire qu'on s'était déshabitué d'entendre depuis que les scellés avaient été mis sur les portes de l'hôtel de Bourgogne en 1697. La nouvelle troupe fait son apparition en juin 1716, sous le titre de Comédiens italiens de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans, et l'année suivante (1717), Watteau se décide à s'acquitter envers l'Académie. Selon la règle, ce fut au Louvre et sous la surveillance de deux académiciens qu'il exécuta son morceau de réception. Il le peignit de verve, presque sans désemparer, comme pour se débarrasser d'une obligation importune, et cette improvisation fut l'*Embarquement pour Cythère*, un des chefs-d'œuvre de l'école française. L'Académie fit bon accueil à cette esquisse singulièrement déconcertante, inégalement poussée, flottante encore par endroits, et, le 28 août 1717, Watteau fut reçu académicien. C'est de l'une des salles du Louvre où l'Académie exposait ses morceaux de réception, que cette étonnante peinture passa dans notre musée national (1). Académicien, Watteau le fut aussi peu que possible, et il n'en poursuivit pas moins son rêve à travers le bleu. Reçu le 28 août 1717, il se remlit à la séance du samedi suivant, 4 septembre; il assista encore à la dernière séance de cette même année 1717, où il écouta la lecture d'un discours posthume de Sébastien Bourdon sur *la Lumière*, et ce fut tout. Lancret est présenté en 1718 et admis en 1719. Rosalba fait à l'Académie une entrée triom-

(1) Dans ce tableau, Watteau ne voyait qu'une esquisse insuffisante; il en fit un tableau définitif, qui fut acheté par Julienne et qui passa ensuite au château royal de Berlin. C'est le tableau de Berlin, et non celui du Louvre, qui a été gravé par Tardieu. Cette gravure fut annoncée dans le *Mercure* du mois d'avril 1788.

phale le 26 octobre 1720, Watteau ne paraît pas ; il reste comme étranger à l'Académie, qui paye de retour son indifférence ; il tombe malade quatre ans après sa réception, et l'Académie n'en est pas informée ; il meurt, elle enregistre sa mort dans un procès-verbal, et passe à l'ordre du jour... A la fin de 1719, Watteau était parti pour Londres. D'après Horace Walpole, il était déjà fort malade et aurait été surtout en Angleterre pour y consulter le célèbre docteur Richard Mead, médecin du roi ; mais il s'ennuya vite et son mal empira. Ce fut avant le 21 août 1720 qu'il revint en France, puisqu'à cette date Rosalba écrit dans son *Diario :* « Vu (à Paris) M. Watteau et un Anglais. » Watteau, de retour à Paris, retrouva ses fidèles : Julienne, Caylus, Gersaint, Crozat, Antoine de la Roque, Hénin, l'abbé Haranger, Weughels. Le 3 mai 1721, il adresse à Julienne une de ses dernières lettres. Quelques jours après, il va s'installer en bon air à Nogent, chez son ami Le Fèvre. Il y fait venir Pater, son élève, envers qui il se croyait des torts, et les répare en lui consacrant les restes de sa vie. Ce fut à peine un mois. Watteau mourut phtisique, dans les bras de Gersaint, le 18 juillet 1721, à peine âgé de trente-sept ans. Trois semaines après, Crozat écrivait à Rosalba, qui était retournée à Venise : « Nous avons perdu le pauvre M. Watteau. Il a fini ses jours le pinceau à la main. » — La galerie de Chantilly va nous permettre d'étudier quatre tableaux appartenant tous aux dix dernières années de la vie du maître : l'*Amour désarmé;* le *Plaisir pastoral;* le *Donneur de sérénades;* l'*Amante inquiète* (1).

CXIII. — *L'Amour désarmé.*

Sur bois. — H. 0m,47 ; L. 0m,38.

Watteau, qui disposait en magicien de la lumière et du modelé, n'a pu résister à la tentation de se mesurer avec le nu, et, la mythologie étant l'apo-

(1) Parmi les récents historiens de Watteau, on consultera surtout : *L'Art français au dix-huitième siècle*, ainsi que le *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, par Edmond de Goncourt (Paris, 1875, in-8°) ; *Antoine Watteau*, par Paul Mantz (Paris, 1875). — Si l'on veut remonter aux sources, on lira : *L'Abrégé de la vie de Watteau, peintre du roi*, par

théose du nu, il n'a pu se défendre d'aimer la mythologie ; mais cet amour ne fut pas sans trouble, et sa mythologie n'a jamais été qu'une fantaisie, qui n'a rien de commun avec la mythologie classique. Le nu, sous son pinceau, n'est que du déshabillé ; on y sent la chaleur et les palpitations de la chair ; le vrai nu n'y apparaît pas, parce que la forme est insuffisante, que la pureté de la ligne fait défaut, et que la beauté pure est absente. Le tableau de l'*Amour désarmé* en est la preuve.

Vénus, assise sur un tertre reconvert d'une draperie de couleur pourpre, vient de prendre à l'Amour son arc et sa flèche, et l'Amour s'élance contre elle, en étendant les bras pour ressaisir l'arme qu'on lui a ravie. La Vénus de Watteau est entièrement nue. Elle a le corps tourné de trois quarts à droite, tandis que sa tête, en s'abaissant vers son fils, se présente de trois quarts à gauche, presque de face. Sa main droite se lève, de manière à mettre l'arc hors de la portée de l'Amour, et sa main gauche, qui tient la flèche, s'abaisse dans un geste plein d'aisance et de grâce. Par un mouvement naturel chez la femme qui se trouve accidentellement nue, les jambes et les pieds se croisent les uns sur les autres. Une épaulette de linge blanc se voit sur le haut du bras droit ; c'est tout ce qui reste de la chemise, qui, rejetée derrière le dos, se retrouve en paquet sur le haut de la cuisse gauche. Du côté opposé, tombe la draperie pourpre, sur laquelle la figure est assise. On cherche vainement, dans cette peinture, quelque chose de l'antique Aphrodite : par contre, on y reconnaît, à ne pouvoir se méprendre, une de ces femmes délicieuses que Watteau allait, quelques années plus tard, embarquer pour une Cythère aussi distante de la mer de Crète que la Vénus antique est éloignée de la gentille personne peinte ici sous son nom. Watteau n'a dû rien changer des traits ni de la physionomie d'un de ses modèles familiers ; il lui a tout laissé d'elle-même : la gracilité de ses formes, ce qu'il y avait de galant dans son attitude, jusqu'au désordre apprêté de sa chevelure blonde.

Julienne, 1735 ; la *Notice sur Watteau*, par Gersaint, dans le *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère* (Paris, 1744, in-12) ; la *Vie d'Antoine Watteau*, par le comte de Caylus, lue en 1748 à l'Académie royale, publiée, d'après une copie, par Jules et Edmond de Goncourt, et, d'après le manuscrit original, par M. Ch. Henry, 1887.

relevée et rattachée par un ruban bleu au sommet de la tête. En fait de sacrifice, il ne lui a demandé que celui de son vêtement ; l'ayant déshabillée, il lui a mis en main un arc et une flèche, et voilà Vénus. La vérité sans doute est que, une fois en présence du modèle vivant, il n'a pu s'en déprendre ; il l'a peint tel qu'il le voyait, s'attachant, sans préoccupation d'archaïsme, à donner à ce jeune corps toute sa morbidesse, à fixer les ombres transparentes qui le modelaient en le caressant, à rendre les colorations délicates de la chair sous la claire lumière d'un beau ciel, sans se soucier autrement d'un certain manque de noblesse dans le choix des formes et dans le dessin du nu... Quant à l'Amour, avec ses frémissantes petites ailes blanches et ses cheveux blonds si gentiment frisés, nous voyons en lui un très bel enfant, mais qui, dans sa grâce naturelle et dans sa naïve désinvolture, est aussi loin du Cupidon de l'antiquité classique, que le modèle de femme choisi par Watteau est distant de Vénus. Voulant reconquérir son arme, il appuie sa main droite sur la poitrine de sa mère, et lève sa main gauche vers l'arc qu'il ne peut atteindre ; l'ombre de son corps se projette sur le corps de Vénus, et du rapprochement de ces deux corps naissent les modulations les plus tendres... Pour fond : à droite, des feuillages dont le vert sombre est mêlé de feuilles mortes : à gauche, un lointain vaporeux, mélange presque fantastique de vert, de lilas et de bleu, dont l'harmonie est profonde, enchanteresse. Le ciel, enfin, d'un bleu très clair, nuancé de vapeurs blanches, forme à la jeune femme et au jeune enfant peints ici sous le nom de Vénus et de l'Amour l'atmosphère qu'il leur faut.

Ce tableau, peint sur bois et de forme ovale, a été gravé par B. Audran de la grandeur même de l'original. Il paraît sous le n° 252 à la vente Julienne en 1767. Il repasse sous le n° 59 à la vente Montullé le 22 décembre 1783. C'est, enfin, du cabinet du marquis Maison qu'il entre dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale en 1868. S'il est vrai que Watteau en ait emprunté l'invention à Paul Véronèse, il l'a faite sienne à tel point, devant la nature, qu'on n'y reconnaît plus que lui. C'est une Française du commencement du dix-huitième siècle que l'on y voit sous le nom de

Vénus, et non une Vénitienne de la seconde moitié du seizième. Watteau a pu peindre l'*Amour désarmé* pendant qu'il était l'hôte de Crozat, c'est-à-dire de 1712 à 1714. Le cabinet Crozat était riche en maîtres vénitiens : c'est dans ce cabinet peut-être qu'il a trouvé la peinture qui lui a inspiré son tableau.

CXIV. — *Le Plaisir pastoral.*

Sur bois. — H. 0m,31 ; L. 0m,44.

Watteau a exécuté cette peinture à ce moment de sa carrière où, sa vocation définitivement arrêtée, il était en possession des ressources nécessaires pour donner aux fêtes de la vie l'apparence d'une transfiguration, presque d'une apothéose. Après les épreuves par lesquelles il lui a fallu passer pendant les premières années de son séjour à Paris, après l'apprentissage qu'il a fait probablement de la peinture décorative à l'école de Bérain, après surtout que, grâce à Gillot, est tombé le voile qui lui dérobait la claire vision de son rêve, il a demandé à l'Académie de lui apprendre ce qui lui manquait encore pour marcher avec sécurité vers le but que lui marquait son génie, et, dans les alentours de l'année 1715, il a pu peindre un tableau du genre de la *Fête pastorale,* qui fait prévoir l'*Embarquement pour Cythère,* tout en se tenant loin encore de cet éblouissant chef-d'œuvre (1).

Sous des bois ombreux et en vue d'une campagne ensoleillée de bonheur, tout est en fête ; on danse une *musette,* on fait de la musique, on se repose, on se balance, on se serre de près en se disant de douces choses. Sur le premier plan à droite, en pleine lumière, deux jeunes danseurs, élégamment parés selon la mode du temps (2), s'avancent l'un vers l'autre dans un rythme har-

(1) Sauf l'*Embarquement pour Cythère* qui porte une date certaine, puisqu'il est le morceau de réception que Watteau dut faire pour son entrée à l'Académie (28 août 1717), il est impossible de dater avec certitude les tableaux du maître.

(2) « Watteau, dit Dubois de Saint-Gelais, s'est attaché aux habillements vrais, en sorte que ses tableaux peuvent être regardés comme l'histoire des modes de son temps. » (*Description des tableaux du Palais-Royal,* 1727, p. 75.)

monieusement cadencé. Le danseur qui nous fait face arrondit son bras gauche avec grâce et présente galamment sa main droite à la danseuse, qui, amoureusement penchée vers lui, abandonne aussi sa main droite, tandis que de sa main gauche elle fait bouffer la jupe de sa robe avec préciosité. La toque rouge, la veste également rouge, la culotte verdâtre, les bas blancs bien tirés et la collerette chiffonnée du jeune homme, s'accordent dans des tonalités chaudes avec le corsage pourpre largement décolleté, l'écharpe bleue tout enguirlandée de roses, les manches blanches et larges, l'ample jupe jaune, les cheveux tignonnés (1) d'un blond roux et la carnation fleurie de la jeune femme. A côté de ces danseurs, sont assis et presque dissimulés dans l'ombre d'un bois deux musiciens, dont l'un chante et dont l'autre joue de la flûte à bec. Également assis sous ce même ombrage, le berger, oubliant son troupeau, s'appuie d'une main sur sa longue houlette, et presse de son autre main contre lui la bergère, si étroitement qu'ensemble ils ne font qu'un. Devant eux, un long jeune homme, tout habillé de brun, se prélasse sur l'herbe émaillée de fleurs; et, dans le fond boisé de cette partie du tableau, l'escarpolette, suspendue à deux grands arbres, se balance, emportant dans son vol des falbalas d'un rouge pourpre assombri par l'ombre, sous lesquels on sent, comme partout dans cette peinture, palpiter la joie, la jeunesse et l'amour (2)... Un ciel d'azur, ouaté de nuages d'un blanc rosé, plafonne au-dessus de toutes ces joies. Le soleil à son déclin les enveloppe de sa lumière d'or et de pourpre, pénétrant d'un côté, par des éclaircies habilement ménagées, l'ombre des grands bois, de manière que rien ne se perde des joyeusetés qui s'y passent, se répandant avec profusion de l'autre côté dans la plaine, où se trouvent çà et là quelques arbres rares qui ne cachent rien de la vue : un clocher s'aperçoit comme égaré au milieu de la ver-

(1) Au temps de Watteau la chevelure des femmes en était encore à sa première délivrance du long embéguinement que lui avait imposé Mme de Maintenon, et les cheveux tignonnés célébraient cette délivrance.

(2) Watteau a fait, pour cette femme qui se balance et qui est vue de dos sur la balançoire, un dessin au crayon noir et à la sanguine. Ce dessin se trouvait dans la collection de lord Spencer, d'où il a passé dans la collection de Miss. James. (*Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau,* par Edmond de Goncourt.)

dure; plus près se voient des moutons, rassemblés en troupeau (le loup peut venir, le berger, nous l'avons vu, s'occupe ailleurs); et tout au loin s'étend la riante campagne, dont les plans successifs se confondent en un horizon poudroyant de clartés. Dans ce fond de tableau, l'influence de Rubens se fait grandement sentir. Rubens, saisissant la nature au moment où elle semble se réfugier dans le rêve pour échapper aux réalités de la vie, avait peint souvent de ces radieuses fins de journée. Et l'on sait le culte de Watteau pour Rubens ! L'abbé de Noireterre lui ayant envoyé une toile de ce maître préféré, il écrivait : « Depuis que je l'ai reçue, je ne puis rester en repos et mes yeux ne se lassent pas de se retourner vers le pupitre où je l'ai placée, comme dessus un tabernacle. »

Watteau fut « un révolutionnaire très imprévu et très hardi », voilà l'opinion de notre fin de siècle (1). La *Fête champêtre*, de la galerie de Monsieur le duc d'Aumale, ainsi que les autres tableaux de Watteau, ne nous disent rien de semblable. Telle n'était pas, d'ailleurs, la manière de voir des contemporains du maître. Caylus, qui fut le biographe de Watteau après l'avoir longtemps connu, voyait tout simplement en lui « un rêveur doux et même un peu berger,... au fond infiniment maniéré. » Cette appréciation, qui révolte la critique moderne, n'est pas éloignée d'être la nôtre. N'y a-t-il pas, dans la *Fête champêtre,* quelque chose de ce « rêveur doux et même un peu berger », et, dans ce même tableau, quelque chose aussi d' « infiniment maniéré » ?... Watteau est un « réaliste », riposte son récent historien. Nous ne disons pas non, si c'est être réaliste que de reproduire avec sincérité ce qu'on voit. A ce compte, tout bon dessinateur est un réaliste. Watteau le fut, en effet ; mais c'est de ce réalisme qu'il partait pour s'élever dans le monde imaginaire où il concevait ses chefs-d'œuvre, et s'il est alors « infiniment maniéré », c'est qu'il faisait de ses tableaux l'image de son temps, le temps le plus maniéré qui fut jamais. Évitons les grands mots, parce que, généralement, ils sont vides de sens ; gardons-nous surtout des affirmations absolues. Si Watteau

(1) *Antoine Watteau*, par Paul Mantz (Paris, Librairie illustrée)

est le plus grand peintre de son siècle, c'est qu'il en fut le plus réaliste et le plus idéaliste à la fois. Il y a, dans sa peinture, un fond de vérité naturelle qui la fait vivre, et l'on ne sait quoi de chimérique qui la fait aimer. Il est certain qu'à la fin du règne de Louis XIV les parnassiens du dix-septième avaient fait leur temps. A un siècle nouveau, il fallait une peinture nouvelle. L'Académie elle-même, où trônaient les représentants du passé, n'était pas aussi fermée qu'on se plaît à le dire aux aspirations de l'avenir. Elle n'a marchandé ses suffrages ni à Watteau, ni à Lancret, ni à Rosalba. Ses membres les plus illustres et les plus influents, les Largillière, les Rigaud, les de Troy, étaient bien, j'imagine, autre chose que de « pauvres pasticheurs de la décadence », et si Watteau fut « le Sauveur », il faut convenir qu'on lui fit bon accueil.

Le *Plaisir pastoral* a été gravé par N. Tardieu de la grandeur même du tableau original. Le comte de Caylus en avait fait également une gravure à l'eau-forte. Ce tableau a passé à la vente Mariette en 1775. C'est de la collection du marquis Maison qu'il est entré dans celle de Monsieur le duc d'Aumale en 1868.

CXV. — *Le Donneur de sérénades. (Mézetin.)*

Sur bois. — H. 0m,240; L. 0m,175.

Ce tableau et le tableau qui suit appartiennent à la plus brillante époque du maître, c'est-à-dire aux quatre ou cinq dernières années de sa vie. Plus l'approche de la fin se faisait douloureusement sentir, plus le pauvre artiste, triste par nature et plus triste encore en regardant la vie qui allait se fermer devant lui, redoublait de verve et de belle humeur dans sa manière de peindre. On sait combien il s'était passionné pour les comédiens italiens rappelés en France par le Régent, et quel goût particulier il avait pour le personnage de Mézetin. L'esprit et la friponnerie du drôle le mettaient en joie, son costume lui semblait pittoresque au plus haut point. Il ne se lassait pas de le peindre dans ses attitudes familières et dans ses différents gestes. C'est

WATTEAU (JEAN-ANTOINE)

(1684†1721)

LE DONNEUR DE SÉRÉNADES

une de ces précieuses peintures qui se présente à nous dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale.

Dans un de ces parcs où Watteau répandait avec tant de prodigalité sa couleur enchanteresse, Mézetin, assis sur un banc de pierre adossé à un massif d'arbres dont le vert est teinté de feuilles mortes, accorde sa guitare, et s'apprête à donner une sérénade, peut-être à quelque Colombine, peut-être à quelque couple amoureux, qu'il entrevoit dans le lointain vaporeux où son regard plonge avec une curiosité jalouse. Sa tête est nue; la brise, en passant dans ses cheveux bruns ébouriffés, leur imprime des ondulations mélodieuses. Il a croisé le genou gauche sur le genou droit de manière à haussor sa cuisse gauche afin que la guitare y trouve un point d'appui. Ses mains devenues libres, de la gauche, allongée jusqu'au bout du manche, il manie les chevilles pour tendre ou détendre les cordes, tandis que de la droite, ramenée en sens inverse à l'extrémité de la caisse d'harmonie, il les effleure délicatement pour en essayer la justesse. Penchant alors la tête sur l'épaule gauche, il tend l'oreille vers son instrument, de manière à se bien assurer qu'il est d'accord. Dans ce mouvement de nature, les traits fort montés de tons et comme ramassés se montrent de profil à gauche. Sans cesser d'être rieurs, ils n'ont rien qui rappelle Angelo Constantini, l'inventeur du personnage comique de Mézetin dont de Troy nous a donné l'image : le nez, notamment, au lieu d'être épaté et retroussé, est d'une ligne droite et tranchante; les lèvres, loin d'avoir quelque chose de lippu, sont minces; les yeux n'ont pas la même joviale expression. Quant au costume, sans en changer le caractère, Watteau en a singulièrement amélioré la coupe; il en a, en même temps, diversifié, éclairci et avivé les colorations; il a donné aux étoffes le souffle et l'animation de la vie. La collerette tuyautée forme pour la tête le plus douillet des supports, et les manchettes prennent, en caressant les mains, quelque chose de leur agilité: la veste, d'un rose presque rouge zébré de lumières blanches, avec ses larges crevés blancs au milieu des manches, la culotte bouffante, de même étoffe et de même couleur que la veste, les bas blancs bien tirés, les souliers jaunes à

bouffettes blanches, jusqu'aux nœuds de rubans blancs et bleus qui flottent à la hauteur des genoux, tout fait partie, dans cet accoutrement, de l'esprit qui possède et anime de la tête aux pieds cette figure. Le fond de paysage, où le regard se perd dans un de ces horizons surchauffés dont Rubens avait livré le secret à Watteau, complète l'impression du tableau. Les bleus d'outremer, les jaunes, les violets, les lilas, les roses et les rouges s'y mêlent et s'y fondent, comme dans une fournaise, avec la verdure d'automne des parcs. Le ciel lui-même, d'un bleu pâle nuancé de blancs, s'imprègne des effluves de la terre et en reflète les vives colorations. Watteau a prodigué dans cette peinture ses plus ardentes tonalités. Il avait le don de répandre de l'esprit partout, et il en a mis beaucoup dans cette petite figure de Mézetin, qu'il a bien des fois répétée (1). L'exemplaire de Monsieur le duc d'Aumale nous montrant un Mézetin dont les traits ont un accent individuel très nettement caractérisé, nous pensons qu'on peut y voir un portrait. On sait que Watteau, qui n'était pas précisément un peintre de portraits, se plaisait à en faire à l'occasion, et que, dans son intimité même, il avait des modèles qu'il reproduisait à chaque instant. Il aimait notamment à peindre Mézetin sous les traits de son inséparable Sirois. C'est ce qu'il a fait, très vraisemblablement, pour le Mézetin de la galerie de Chantilly. Dans un tableau représentant un concert, gravé par Thomassin fils avec ces deux vers :

Sous un habit de Mézetin
Ce gros brun au riant visage...

Mariette nous apprend que « ce gros brun au riant visage n'est autre que le sieur Sirois, amy de Watteau, jouant de la guitare au milieu de sa famille (2) ». Ce même Mézetin se retrouvant dans le tableau appelé *la Sur-*

(1) Un de ces Mézetin, peint sur bois et réputé pour un des meilleurs, passait à la vente de Coypel en 1753; un autre, peint sur toile et de forme ovale, se trouvait à la vente de Julienne en 1767; un autre encore, peint sur bois, se rencontrait à la vente de Mme de Julienne en 1778. Ces différents tableaux ont été gravés par B. Audran.

(2) Mariette donne ce renseignement dans une note qui a échappé aux éditeurs de l'*Abecedario*.

WATTEAU (JEAN-ANTOINE)

(1684†1721)

L'AMANTE INQUIÈTE

p 269

prise (1) et dans le Mézetin *Donneur de sérénades* de la galerie de Chantilly, n'est-on pas autorisé à voir dans ces trois Mézetin le portrait de Sirois? Quant à chercher, dans ce petit tableau, le portrait d'Angelo Constantini (le vrai Mézetin), il n'y faut pas songer, cet acteur n'ayant reparu en France que plusieurs années après la mort de Watteau (2).

C'est sous le titre de *Donneur de sérénades* qu'était désigné ce petit tableau dans le cabinet de l'abbé Haranger, où il se trouvait originairement en compagnie de l'*Amante inquiète*, qui lui faisait pendant. On les voit l'un et l'autre, d'abord à la vente Chariots, puis à la vente du cabinet Lebrun en 1791, et on les retrouve toujours ensemble dans le cabinet du marquis Maison, d'où ils passent en 1868 dans la collection de Monsieur le duc d'Aumale. Ils continueront d'y être inséparables, et cette fois pour toujours, puisque c'est désormais la France qui en aura la garde (3).

CXVI. — *L'Amante inquiète.*

Sur bois. — H. 0m,240; L. 0m,175

Une jeune femme, vue de face et largement éclairée par une franche lumière de plein air, est assise sur un banc rustique au milieu d'un parc. Tandis que de sa main droite, abaissée au niveau du genou, elle relève un pan de son tablier chargé de fleurs, son bras et sa main gauche, appuyés sur le dossier du banc, entraînent le torse, qui se porte sur la hanche gauche, sans rien abandonner de son élégance et de sa légèreté. L'heure du rendez-vous a sonné déjà, le bien-aimé ne vient pas, et l'amante, en s'inquiétant,

(1) Gravé par B. Audran. Dans ce tableau, un des meilleurs tableaux du maître, Mézetin surprend, en accordant sa guitare, deux amants tendrement enlacés. C'est pour Hénin que Watteau avait exécuté cette peinture. On la suit du cabinet de Presle dans celui du citoyen Robit, où elle fut vendue en 1801. On retrouve encore ce même guitariste dans le tableau de Dresde portant le n° 660 et catalogué sous ce titre : « Groupe de messieurs et de dames réunis sur une terrasse » (Edmond DE GONCOURT, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau.*)

(2) Voir ci-dessus dans ce volume *Le Portrait d'Angelo Constantini (Mézetin)*, par DE THOY.

(3) C'est sous le titre de l'*Accord* qu'était désigné ce tableau dans la collection du marquis Maison. Monsieur le duc d'Aumale lui avait conservé ce même titre. Nous lui rendons celui sous lequel l'avaient connu les contemporains de Watteau : le *Donneur de sérénades*.

livre le secret de son cœur. Sous ses cheveux tignonnés, son front, très découvert, est rêveur; ses grands yeux étonnés s'agrandissent encore; sa mignonne petite bouche se rapetisse en une moue charmante ; le sang qui afflue à la tête avive la coloration des joues, et ce qu'il y a d'un peu effaré dans la physionomie lui est une séduction particulière. Le costume dont elle est habillée, et même un peu déshabillée, est des plus galants et lui prête comme à plaisir ses plus tendres couleurs. La jupe est du rose le plus doux, ombré des laques carminées les plus fines; sur cette jupe, le tablier blanc, modelé de gris perle, tient à un corsage, qui ne monte sur la poitrine que jusqu'au-dessous des seins, et dont les manches ne descendent que jusqu'aux avant-bras ; par-dessus ce corsage, le gilet, d'un bleu turquoise bien franc, s'ouvre par le haut et se rétrécit par le bas, de manière à prendre la forme de la taille, pour en bien marquer la sveltesse ; le petit soulier rose, enfin, celui qui chausse le pied droit porté en avant, dépasse du bout seulement le bas de la robe. Pour fêter cette apparition charmante, la nature s'est délicieusement parée : les herbes fleuries s'étalent sur la terre en un odorant tapis; les arbres balancent leurs ramures dans une atmosphère d'un bleu d'azur, mêlé de vapeurs blanches, et les eaux, qui tombent en cascade, murmurent de douces choses. L'amante, inquiète au milieu de tous ces enchantements, semble être l'émanation d'une vie rêvée plutôt que vécue.

Watteau fut un grand charmeur; il en fournit la preuve par tout ce qu'il y a d'exquis dans cette peinture. On y retrouve ses plus rares qualités : « carnations animées et douillettes (1) », caresse des demi-teintes, jeu mobile du rayon lumineux sur les étoffes chatoyantes, accent spirituel et particulier de la vie, blancheur rosée de la chair, clair-obscur qui passe sur le visage ainsi qu'un rêve, légèreté et transparence du ton, bleus glacés de verts et roses fouettés de carmin, tout un ensemble de colorations fleuries, obtenues par des glacis légèrement posés sur des fonds

(1) Antoine de la Roque : *Notice* insérée dans le *Mercure* du mois d'août 1721, après la mort de Watteau.

solidement établis. Que d'amour et que de coquetterie dans cette jeune femme! Que d'abandon dans son attitude! Que de grâce naturelle dans son geste! Que de nouveauté dans son costume! Que de vaporeuses chimères jusque dans le paysage! Alerte et léger, le pinceau de Watteau s'est posé partout dans cette peinture comme l'oiseau sur les fleurs. Rarement les élégances de la couleur ont donné à l'œil humain d'aussi délicates jouissances.

Louis XIV mort (1er septembre 1715), le Régent avait rappelé la Comédie italienne, et avec elle étaient rentrées à Paris les « déesses de la grâce », qu'on s'était déshabitué d'y voir depuis que les scellés avaient été mis sur les portes de l'hôtel de Bourgogne en 1697. Les comédiens italiens de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans avaient fait leur apparition au mois de juin 1716. Watteau leur dut ses meilleures inspirations, et il est vraisemblable qu'en pendant au *Donneur de sérénades*, qui n'est autre qu'un Mézetin, il a représenté, dans l'*Amante inquiète*, une Silvia, une Flaminia, une Isabelle ou une Colombine. Pour peindre un pareil tableau, il n'avait pas besoin, d'ailleurs, de sortir de chez lui. « Il possédait, dit Caylus, des habits galants de toute sorte », et, ajoute d'Argenville, « il eut longtemps une servante qui estoit belle, et qu'il a fait poser sous tous les costumes ». Cette servante aurait pu également lui servir ici de modèle (1).

C'est sous le titre de *l'Amante inquiète* qu'était originairement désigné ce tableau dans le cabinet de l'abbé Haranger, où il se trouvait en pendant au *Donneur de sérénades* (*Mézetin*). Ce titre a été consacré par P. Aveline, qui l'a mis au bas de l'estampe qu'il a exécutée de la grandeur même de l'original. Nous nous sommes gardé d'en chercher un autre. Il se retrouve, d'ailleurs, dans les catalogues des différentes ventes où a paru ce tableau au cours du dix-huitième siècle, depuis la vente Chariots jusqu'à la vente Lebrun. Watteau

(1) Il faut reléguer dans le domaine du roman les aventures que l'on a prêtées à Watteau avec les comédiennes de l'hôtel de Bourgogne « Watteau était libertin d'esprit, mais sage de mœurs », écrivait Caylus; et Gersaint disait aussi : « La pureté de ses mœurs lui permettait à peine de jouir du libertinage de son esprit. » Il faut donc renoncer à la légende qui fait de Watteau « un amoureux toujours suspendu aux jupes de Colombine ». Ce valétudinaire était un laborieux, a très bien dit Paul Mantz; il s'éprenait d'un mouvement et d'une attitude, il avait des tendresses et des curiosités de peintre, rien de plus. (Paul Mantz, *Histoire d'Antoine Watteau*, p. 95.)

a sans doute exécuté cette peinture entre 1717 et 1720, époque à laquelle appartiennent ses œuvres les plus brillantes et les plus spirituelles, l'*Embarquement pour l'île de Cythère* au musée du Louvre, qui est de 1717, la *Leçon de musique* de la collection Wallace, qui est de 1719, etc. Le génie du dix-huitième siècle, en son premier élan d'émancipation pittoresque, est triomphant dans l'*Amante inquiète*.

CHRISTOPHE HUET. — ? † 1759.

M. de Champeaux est le premier qui, dans son *Histoire de la peinture décorative*, ait mis un peu d'ordre dans ce qu'on a pu recueillir jusqu'ici sur Christophe Huet, dont on avait tout oublié. Dargenville dit : « Christophe Huet a peint avec succès des Chinois et des arabesques ; il est mort en 1759. On ignore la date de sa naissance. Il demeurait à Paris, rue Meley, et avait une maison de campagne à Bagnolet. Son frère, Nicolas Huet, peintre du garde-meuble du roi, fut le père de Jean-Baptiste Huet et mourut en 1788. Christophe Huet peignit d'excellente manière des Chinois et des singes à l'hôtel de Rohan (Imprimerie nationale) (1). » Piganiol de la Force signale aussi, au château de Bagnolet qui appartenait au régent, une salle à manger ovale, toute couverte, par Christophe Huet, « de très excellentes peintures formant, dans chaque panneau, de petits tableaux, où l'on voit des jeux de Chinois, avec des paysages très légers, enfermés dans des ornements de guirlandes de fleurs (2) ». Il est impossible de ne pas songer aux *Singeries* de Chantilly devant ces peintures.

(1) Dargenville, *Voyage pittoresque de Paris et des environs*, 1765, p. 445.

(2) Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er novembre et 1er décembre 1895 (3e période, t. XIV, p. 353 et 487) l'excellent travail de M. L. Dimier : *Christophe Huet, peintre d'animaux et de chinoiseries*.

Les singeries de Chantilly sont des ornements en arabesques dans lesquels les singes jouent le principal rôle. Elles sont au nombre de deux, la *Grande* et la *Petite;* l'une et l'autre se trouvent dans le petit château. La *Grande Singerie* a donné son nom au salon du premier étage qui précède la *Galerie des batailles*. La *Petite Singerie* est au rez-de-chaussée dans une de ces pièces minuscules qu'on appelait des tête-à-tête, parce qu'il n'y a guère place que pour deux. L'attribution de ces singeries à Watteau n'avait rien que de vraisemblable. Watteau, qui avait décoré d'arabesques du même goût le *cabinet du Roy* au château de la Muette, le cabinet du garde des sceaux Chauvelin, le cabinet du duc de Cossé (1), pouvait très bien avoir peint aussi les *Singeries* du château de Chantilly. Il est incontestable, cependant, que dans la première moitié du dix-huitième siècle, d'autres peintres exécutaient des décorations semblables. On voit, notamment, à l'hôtel de Strasbourg (2) (Imprimerie nationale) une chambre peinte en arabesques par Christophe Huet, qui présente de notables ressemblances avec la *Grande Singerie* de Chantilly (3). Bérain, Gillot, Jean-Baptiste Oudry, d'autres encore, auraient très bien pu exécuter de pareilles peintures. Edmond de Goncourt, qui s'était fait une spécialité du dix-huitième siècle, n'en attribue pas moins à Watteau les *Singeries* de Chantilly : « Je retrouve dans ces arabesques, dit-il, les caractéristiques de l'arabesque créée par Watteau. J'y retrouve son décor léger, un peu grêle et comme tracé au bout du bec d'une plume, ses pluies de petits objets menus, sa manière d'assembler et de grouper les attributs de la Guerre et de la Pastorale. J'y retrouve ses lambrequins, ses camées, ses pentes de feuillages et de fruits, ses architectures de treillages, ses gaines en forme de jonchets, ses vases en forme de totons, ses couronnes de Mai suspendues dans le ciel... Dans quelques-uns de ces singes

(1) Quatre pièces d'arabesques en hauteur, gravées au bistre par Guyot et portant : « Watteau pinxit », reproduisent quatre des panneaux du cabinet du duc de Cossé. Ce sont des points de repère utiles à consulter.

(2) Appelé aussi Hôtel de Rohan.

(3) Voir *Les Singeries ou différentes actions de la vie humaine représentées par des Singes*, gravées sur les dessins de C. Huet, par J. Guélard.

habillés de la livrée de la maison de Condé, dans ce mélange de gaies et tendres couleurs, ventre de biche et amarante, le peintre a une palette jaune et rose qui revient plus tard dans certaines de ses pastorales galantes... Partout rayonne doucement la signature de Watteau (1)... » Cela est possible, mais très probablement n'est pas vrai. Nous le répétons, on peut citer d'autres décorations analogues à celles-ci qui ne sont certainement pas de Watteau. De plus, le nom de Watteau n'est pas prononcé dans les livres de comptes de la maison de Condé ; tandis que nous y trouvons, à la date de 1741, un « Mémoire réglé à M. Huet peintre, sur la succession de Mademoiselle de Clermont ». A cette date, il ne peut être question que de Christophe Huet. Voilà donc une présomption en faveur de cet artiste, auquel M. de Champeaux, qui s'est fait une spécialité de la peinture décorative, attribue les *Singeries* de Chantilly. Nous nous rallions à cette opinion.

CXVII. — *Grande Singerie.*

La *Grande Singerie* aurait été peinte sous le prince Louis-Henry de Bourbon, peut-être sur le désir de Mademoiselle de Clermont, qui prit part à tous les embellissements de Chantilly ordonnés par son frère. Voici la description sommaire de cette singerie.

La Guerre, représentée sur les deux battants de la porte d'entrée. Singe porte-drapeau de l'infanterie de Condé, rappelant le porte-drapeau gravé dans l'arabesque des *Singes de Mars.* Hallebardes, piques, mousquets, fanons, bombes, boulets, etc. Par une fantaisie bizarre, le peintre a mis un singe peignant à son chevalet au milieu de tous ces emblèmes guerriers.

La Chasse. Un piqueur et un coureur à têtes de singes, portant la livrée de Condé, escortent une femme, à laquelle l'un d'eux remet une lettre.

Le Thé. Deux singes musiciens accompagnent la figure qui personnifie le thé.

L'Architecture. Un singe dresse un plan avec un compas, tandis qu'un autre singe prend des niveaux avec un fil à plomb.

(1) E. de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Watteau,* p. 197.

Le Chinois sur un palanquin, escorté de deux singes qui l'encensent (1).

L'Alchimie. Un magicien de l'Extrême-Orient, coiffé du chapeau-tuile japonais, rappelle certains Chinois des estampes gravées de la Muette. A ses côtés, deux singes peignent des pots et collent des étiquettes. Comme couronnement de cette composition : un soufflet, un tamis, un entonnoir en verre. En bas, comme cul-de-lampe, une presse à vis.

A gauche de la fenêtre, trône un gros singe, servi par deux enfants; à droite, une guenon en grande toilette coquette entre deux petits Chinois, qui lui donnent une aubade; au-dessous, se voit une autre vieille guenon que pomponne un Amour. — Au plafond courent, d'un côté une chasse au daim, de l'autre une chasse au sanglier, avec des Chinois aux quatre angles et de petits singes armés de fusils. Au centre, une rosace composée de ces ailes de phalènes que les peintres décorateurs faisaient intervenir à chaque instant dans leurs arabesques... De quelque côté qu'on regarde dans cette *Grande Singerie,* on est éclaboussé par des gouttes de couleur, inondé par une pluie de fleurs et de lancioles, ébloui par le feu d'artifice d'un peintre-magicien.

Sur un écran qui fait partie du mobilier de cette *Grande Singerie,* le peintre des arabesques a représenté la *Leçon de lecture des singes.*

CXVIII. — *Petite Singerie.*

La *Petite Singerie,* qui occupe un des cabinets du rez-de-chaussée du *Petit Château,* est moins fine et moins spirituelle que la *Grande Singerie,* mais elle

(1) Le goût de la *Chinoiserie* se répandit en France dans la première partie du dix-huitième siècle, en même temps que celui de la *Singerie.* En 1697, le Père Bouvet, de la Compagnie de Jésus, remettait à Louis XIV, de la part de l'empereur de Chine, quarante-neuf volumes de dessins chinois, dont nombre de nos peintres décorateurs s'emparèrent bientôt. Un des peintres du prince de Condé, Fraisse, qui logeait à Chantilly, avait réuni dans cette résidence nombre de dessins chinois et japonais, d'étoffes et de toiles de l'Inde et de la Perse. Il publia, en 1735, un *Livre de dessins chinois,* où Christophe Huet et bien d'autres puisèrent à pleines mains. Nuquier avait gravé déjà, d'après Watteau, ces délicieux panneaux chinois, qui firent fureur dans le monde de la Cour sous la Régence et au commencement du règne de Louis XV. C'était le temps où Boucher dessinait aussi ses modèles de tapisseries chinoises. Il y eut alors des modes chinoises, et l'on peignit aussi des paysages chinois. Dargenville assure que le salon chinois du rez-de-chaussée du château de Champs, sur la rive gauche de la Marne, entre Noisiel et le pont de Chelles, était peint par Christophe Huet. Le plafond décoré d'arabesques légères, mêlées d'in-

dénote des intentions satiriques peut-être plus nettement marquées. Six panneaux se partagent cette décoration.

Premier panneau. — Un singe et une singesse à cheval, en costume de chasse.

Deuxième panneau. — Une singesse, montée sur une échelle, cueille des cerises, tandis qu'une autre singesse, assise au pied de l'arbre, boit une jatte de lait.

Troisième panneau. — Une singesse entre au bain, appuyée sur sa chambrière.

Quatrième panneau. — Une partie d'hombre, où un financier, richement habillé, se fait voler par deux singesses du grand monde.

Cinquième panneau. — Des femmes, en traîneau et en chaise, sont poussées par des coureurs à la livrée de Condé.

Sixième panneau. — Une singesse, à sa toilette, est assistée par deux chambrières, dont l'une lui coupe les ongles et dont l'autre lui accommode les cheveux.

Plafond. — Des enfants s'ébattent au milieu des oiseaux et des fleurs.

De telles peintures se dérobent, d'ailleurs, à la description autant qu'à la raison. L'œil en est ébloui et charmé tout ensemble.

NATTIER (Jean-Marc). — 1685 † 1766.

Jean-Marc Nattier (1) peignit avec du fard alors que tout était fardé, fut frivole en un siècle de frivolité, maniéré dans un monde pétri de mignardise; peu soucieux du caractère individuel en présence de modèles qui s'attachaient à perdre toute individualité, il dissimula l'accent de la vie et jusqu'aux parti-

sectes et d'oiseaux, était d'un pinceau facile et spirituel. (Dulaure, *Guide des amateurs aux environs de Paris*, 1788, p. 61.)

(1) Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (3e période, t. XI, p. 436), les documents trouvés sur J.-M. Nattier par M. Bernard Prost, ainsi que l'élégante étude publiée par Paul Mantz, dans le numéro du 1er août 1894.

cularités de la forme sous des douceurs poussées jusqu'à l'effacement... Il naquit à Paris le 17 mars 1685, de Marie Courtois, miniaturiste distinguée, et de Marc Nattier, que le portrait de Mademoiselle de Nantes nous a fait connaître déjà dans la maison de Condé. Son parrain, Jean Jouvenet, fut probablement son premier maître, et à quinze ans, en 1700, il remporta à l'Académie son premier succès. A vingt-quatre ans, en 1709, le duc d'Antin lui offre une place vacante à l'Académie de France à Rome, et il la refuse, ne voulant pas interrompre les copies qu'il faisait des Rubens de la galerie du Luxembourg. Le 14 janvier 1714, il épouse par amour la belle Marie-Madeleine de la Roche, fille d'un ancien mousquetaire du roi, dans la maison duquel un luxe de surface couvrait un fond de fortune délabrée, et le voilà désormais aux prises avec les difficultés de la vie. En 1716, Pierre le Grand veut le prendre à la France; mais, Marie-Madeleine ne voulant pas s'expatrier, Nattier refuse de suivre l'empereur en Russie, et n'est pas payé des travaux qu'il avait faits pour ce potentat. De plus en plus besogneux, il confie à la banque de Law les dix-huit mille livres qu'il avait reçues pour ses dessins du Luxembourg, et, au bout de quelques mois, de ces dix-huit mille livres, il ne restait rien. Quoique célèbre déjà, Nattier n'avait pas encore trouvé sa voie. Un peintre, presque oublié maintenant, la lui indiqua. Raoux, académicien depuis le 28 août 1717, lui fit entrevoir une nouvelle manière de plaire (1). Elle consistait à entourer d'une grâce doucereuse la rigidité des contours, et à noyer au milieu de mollesses fondantes la vérité de la forme. Jean-Marc devint maître en ce genre, et de beaucoup dépassa son modèle. Ses portraits, pour la plupart, ne se montrèrent plus désormais que sous le couvert d'une mythologie souriante. Gresset chanta dans Nattier

..... l'élève des Grâces
Et le peintre de la beauté,

et l'élégante société du dix-huitième siècle répéta les vers de Gresset. Mlle de

(1) Jean Raoux, né à Montpellier en 1677, mourut à Paris en 1734. Il était entré à l'Académie le 28 août 1717, et avait été peintre du grand prieur du Temple, qui était alors le chevalier d'Orléans, fils du Régent. Jean Marc succéda à Raoux dans cette place fort enviée, et fut chargé d'achever les travaux laissés en cours d'exécution par Raoux.

Lambesc apparut en Minerve et Mademoiselle de Clermont en déesse des eaux de la santé; les maîtresses du roi, Mmes de Châteauroux et de Flavacourt, représentèrent l'Aurore et le Silence. Ces portraits ayant été fort goûtés à la cour, la reine voulut avoir aussi les portraits de ses filles, et, sous le pinceau de Jean-Marc, Madame Adélaïde fut métamorphosée tour à tour en Diane et en Junon, Madame Henriette en Flore et en déesse du Feu. Peu après, M. de Villeroy vint signifier à Nattier l'ordre d'aller à Versailles pour y peindre les portraits du roi et de la reine, d'où toute mythologie devait être sévèrement exclue. Le portrait de Louis XV n'est qu'en buste, il est simplement conçu, sobrement exécuté. Quant à Marie Leczinska, vêtue d'une robe rouge garnie de fourrures, elle est assise dans l'abandon et dans la familiarité de chaque jour, bonne et résignée, en tête-à-tête avec le livre des Évangiles, son refuge et sa force. On peut juger par ce portrait de ce qu'aurait pu être Nattier s'il s'en était tenu à la seule observation de la nature. Malheureusement pour lui, le goût des accessoires l'absorbait presque tout entier; il en mettait jusque dans le portrait de sa femme, qu'il entourait des emblèmes de la musique, et jusque dans son propre portrait, auquel il joignait les attributs de la peinture. Cependant, des protestations se firent entendre, et après un engouement excessif, excessif aussi fut le dénigrement. Les pamphlets, dont Cochin se fit l'écho dans le *Mercure,* ne nommaient personne, mais le peintre aussi bien que ses modèles s'y pouvaient reconnaître. Nattier comprit que la mythologie avait fait son temps et qu'il était à la veille d'être disgracié. En effet, il avait cessé de plaire, et Diderot se faisait fort étourdiment l'écho de la lassitude publique, quand il écrivait à propos du *Portrait de famille* envoyé par Nattier au Salon de 1763 : « Cet homme a été autrefois un très bon portraitiste. Le portrait de sa famille est flou, c'est-à-dire faible et léché. Monsieur Nattier, vous ne connaissez pas les têtes de vos enfants; certainement elles ne sont pas comme cela. » Or, ce tableau datait de 1730, et en ce temps-là on s'était pâmé d'aise devant lui (1).

(1) Il est au musée de Versailles. Le Salon de 1763, dans lequel il fut exposé, est le dernier où parut Nattier.

NATTIER (JEAN-MARC)

(1685†1766)

MADEMOISELLE DE CLERMONT

AUX EAUX MINÉRALES DE CHANTILLY

Nattier, n'ayant rien à montrer au Salon de 1763, y avait envoyé une œuvre vieille déjà de trente-trois ans, et Diderot ne s'en était pas avisé. Qui donc ici, du peintre ou de l'écrivain, était le plus en faute?... Pour le pauvre Nattier, qui avait alors soixante-dix-huit ans, les deuils de famille et la maladie venaient se joindre aux écœurements de la critique. Ses trois filles étaient mariées ; son fils, en qui il avait mis toutes ses espérances, lui avait été cruellement enlevé, et il était lui-même atteint par l'hydropisie. Il vit que tout serait bientôt fini. L'Académie seule lui restait ; il y était professeur depuis le 27 mai 1752 ; le 29 novembre 1765, il n'y put remplir ses fonctions, et, un an après, le 8 novembre 1766, il était mort.

CXIX. — *Portrait de Mademoiselle de Clermont aux eaux minérales de Chantilly.*

H. 1m,95 ; L. 1m,61.

« Marie-Anne de Bourbon, dite Mademoiselle de Clermont, née à Paris le 16 octobre 1697, baptisée dans la chapelle de l'hôtel de Condé, le vingt-neuf aoust 1700, eût pour parrain le prince de Condé, son ayeul, et pour marraine la princesse douairière de Conty : elle est surintendante de la maison de la reine, dont elle a prêté serment entre les mains du roy le 31 mai 1725 (1). » Mademoiselle de Clermont était le dernier-né des cinq enfants de Louis III de Bourbon, prince de Condé, et de Louise-Françoise de Bourbon (Mademoiselle de Nantes), légitimée de France (2). Marc Nattier nous a montré déjà le portrait de Mademoiselle de Nantes ; Jean-Marc Nattier, fils de Marc, va nous présenter maintenant le portrait de Mademoiselle de Clermont. Connaissons cette princesse avant de regarder son portrait.

Mademoiselle de Clermont nous apparaît comme une des plus délicieuses

(1) Père Anselme, *Histoire généalogique*, etc. Mademoiselle de Clermont mourut le 11 août 1741.

(2) Louis III de Bourbon étant mort en 1710, son fils aîné, Louis-Henry de Bourbon, qui était né en 1788 et qu'on appelait Monsieur le duc, devint chef de la maison de Bourbon-Condé. Mademoiselle de Clermont le respecta dès lors comme un père. (Voir son portrait, par Gobert, dans la galerie de Chantilly, p. 242 du présent volume.)

et des plus touchantes figures de la première partie de notre dix-huitième siècle. Née sur les marches d'un trône, elle s'abandonna à son cœur, qui l'aurait égarée sans doute, si, juste à temps, la mort ne lui avait ravi l'objet de sa tendresse. Tel est le fond de vérité, sur lequel Mme de Genlis a brodé un roman (1). Elle a, selon le mot de Nodier répété par Sainte-Beuve, *romancé* le témoignage de sa parente, la marquise de Puisieulx-Sillery, confidente de Mademoiselle de Clermont. C'est donc, pour ainsi dire, sous la dictée de la marquise de Puisieulx-Sillery qu'elle a écrit le portrait de cette princesse. « Mademoiselle de Clermont reçut de la nature et de la fortune tous les dons et tous les biens qu'on envie : une naissance royale, une beauté parfaite, un esprit fin et délicat, une âme sensible, et cette douceur, cette égalité de caractère, si précieuses et si rares, surtout dans les personnes de son rang. Simple, naturelle, parlant peu, elle s'exprimoit toujours avec agrément et justesse ; on trouvoit dans son entretien autant de raison que de charme. Le son de sa voix s'insinuoit jusqu'au fond du cœur, et un air de sentiment, répandu sur toute sa personne, donnoit de l'intérêt à ses moindres actions. Telle étoit Mademoiselle de Clermont à vingt ans (2). Paisible, admirée, sans passions, sans faiblesses, heureuse alors... Ce fut près de ce temps qu'elle parut à Chantilly pour la première fois. Jusqu'alors sa grande jeunesse l'avoit empêchée d'y suivre M. le Duc. Elle y arriva sur la fin du printemps ; elle y fixa tous les yeux et sut bientôt obtenir tous les suffrages (3)... » C'était en 1717, et, sept ans plus tard, c'est à Chantilly même, « le plus beau lieu de la nature », que Mademoiselle de Clermont trouve « le paradis de son amour ». C'est « dans l'enceinte de ce palais somptueux » et sous les ombrages de ces admirables parcs, que se développe cette passion qui devait conduire jusqu'à un mariage clandestin avec le duc de Melun « la petite-fille de tant de rois et la plus belle princesse de l'Europe ». Louis XV étant venu sur ces entrefaites à Chantilly, « Mademoiselle de Clermont, em-

(1) Le roman de Mme de Genlis, intitulé *Mademoiselle de Clermont*, parut en 1802, soixante-dix-huit ans après l'événement, et soixante et un ans après la mort de Mademoiselle de Clermont.

(2) Mademoiselle de Clermont étant née en 1697, avait vingt ans en 1717.

(3) *Mademoiselle de Clermont*, par Mme de Genlis, p. 4. (*Edition des petits chefs-d'œuvre.*)

bellie de tous les charmes que le bonheur peut ajouter à la beauté », fut le plus bel ornement « de ces fêtes superbes, qui lui sembloient, à l'époque de son mariage, en célébrer la félicité. Tous les yeux étoient fixés sur elle, même ceux du jeune roi, qui ne parut occupé que d'elle. Son cœur ne désiroit qu'un suffrage, mais il jouissoit délicieusement du succès dont M. de Melun étoit le témoin. » C'est à ce point culminant de félicité que Mademoiselle de Clermont est frappée en plein cœur par la mort tragique de M. de Melun. Elle lui avait dit : « Pour toujours »; il avait répondu : « Jusqu'au tombeau »; et ils s'étaient tenu parole... Tel est le roman. Quant à l'histoire, si elle se tient dans un respectueux silence devant Mademoiselle de Clermont, elle n'est pas sans nous gâter un peu M. de Melun. Louis de Melun, deuxième du nom, prince d'Épinay, duc de Joyeuse, pair de France, connétable héréditaire de Flandre, etc., etc., né en 1694, était veuf d'Armande de la Tour depuis 1717. En 1722, il avait alors vingt-huit ans, Mathieu Marais nous dit qu'il avait succédé au duc de Richelieu dans les bonnes grâces de Mademoiselle de Charolais, sœur de M. le Duc et de Mademoiselle de Clermont; en sorte que ce n'était qu'après être passé par l'aînée qu'il s'était épris de la cadette (1). Lemontey, de son côté, en parlant des fêtes de Chantilly, « où M. le Duc (2) ruinait l'État et corrompait son jeune roi par la contagion des plaisirs et d'une prodigalité inouïe », raconte que « ce fut dans le cours d'une de ces fêtes qu'un cerf aux abois tua le duc de Melun (31 juillet 1724). Mademoiselle de Clermont, une des sœurs du duc de Bourbon, le regretta toute sa vie, et, dans un veuvage mélancolique, resta fidèle à sa mémoire; car on croit qu'elle s'étoit attachée au jeune courtisan par une sorte de mariage clandestin, tel que le comportoit l'extrême débordement de cette cour (3). » Dans ce jeune homme qui passe sans scrupule de l'une à l'autre

(1) *Journal et Mémoires de Mathieu Marais, avocat au parlement de Paris, sur la Régence et le règne de Louis XV (1715-1737)*. Publiés pour la première fois avec une introduction et des notes de M. DE LESCURE. Paris, Firmin Didot, 1863-1868, 4 vol. in-8°. Voir la Notice placée par M. de Lescure en tête du roman de Mme DE GENLIS.

(2) Monsieur le duc (Louis-Henry de Bourbon-Condé, frère aîné de Mademoiselle de Clermont) était premier ministre du jeune roi Louis XV.

(3) LEMONTEY, *Histoire de la Régence*, t. II, p. 137.

sœur, tout en restant l'inséparable compagnon du frère, on a peine, il faut en convenir, à reconnaître le héros presque élégiaque de Mme de Genlis. Quant à Mademoiselle de Clermont, l'histoire ne lui a rien enlevé du charme dont le roman l'a parée. La peinture, de son côté, s'est mise en frais pour embellir sa beauté.

« Dans la chambre à coucher de M. le Prince se trouve le portrait de Mademoiselle de Clermont aux eaux minérales, par Nattier (1). » Mademoiselle de Clermont s'est fait peindre par Nattier en divinité des eaux, dans ce beau domaine de Chantilly où elle avait tant aimé, tant souffert. Assise sur un tertre gazonné, les jambes étendues et ramenées l'une sur l'autre dans un mol abandon, le bras droit appuyé sur l'urne d'où s'écoule l'eau bienfaisante, elle avance négligemment sa main gauche vers la coupe qu'une naïade s'apprête à lui présenter. Sa figure, dont la tenue générale est d'une grande noblesse, se montre de trois quarts à gauche. Sous ses cheveux bruns coiffés sans apprêt, son visage se colore d'un rose dont l'éclat est trop vif pour n'être pas emprunté. Son front est élevé; ses yeux noirs sont fort beaux; son nez est d'une forme irréprochable; sa bouche, doucement souriante, ne laisse rien non plus à désirer; le galbe de ses joues est d'une régularité parfaite; le cou très élancé porte avec élégance cette tête charmante, à laquelle il ne manque que la physionomie. Marie-Anne de Bourbon est vêtue d'une tunique, qui l'habille en la déshabillant fort agréablement; sa poitrine, du même ton que son visage, c'est-à-dire très vivement colorée, est nue; ses jambes, ses pieds et ses avant-bras, le sont aussi; une draperie d'un bleu cru, jetée par-dessus la tunique, enveloppe de ses plis harmonieux une partie de la figure. — Aux pieds de la princesse, est assise la naïade qui lui sert d'échanson; elle tient de la main gauche une amphore de cristal et de la main droite une coupe, dans laquelle elle verse l'eau minérale. Il faudrait peut-être voir aussi dans cette figure un portrait. Presque de face, légèrement de trois quarts à gauche, elle incline la tête sur

(1) Archives de Chantilly, M. 1116, XIV E. 1788.

son épaule droite ; ses traits, d'une grande jeunesse, sont fort agréables, une belle chevelure d'un blond châtain les couronne. La tunique blanche, en glissant sur l'épaule droite, découvre largement la poitrine; une draperie violette, visible seulement au bas de la figure, complète cet ajustement. — Du côté opposé, c'est-à-dire à la gauche du tableau, un bel enfant nu est assis sur le premier plan, à la droite de la princesse, vers laquelle il lève les yeux avec admiration. Il s'appuie de sa main droite sur un gouvernail, et pose sur sa hanche son autre main, qui tient le serpent d'Esculape. Une draperie d'un jaune verdâtre amortit les colorations de ce jeune corps rayonnant de santé... Comme fond à ce tableau : le Pavillon des eaux, contemporain des Grandes Écuries; le Parterre qui fleurit devant ce pavillon; le Bosquet qui donne de l'ombre à ses côtés; le Miroir encadré de gazon, etc., toutes les dispositions prises par M. le Duc vers 1725 autour de cette Fontaine minérale, dont les eaux guérissaient alors. Cette partie du tableau de Nattier est conforme à la description manuscrite qui se trouve dans le *Cabinet des livres* de Monsieur le duc d'Aumale. De petits personnages vont et viennent dans le Pavillon des eaux, d'autres se promènent alentour, d'autres encore s'ébattent au milieu du Parterre. A l'horizon, des bois d'un vert pâle se fondent avec l'azur du ciel. La tonalité générale du tableau est harmonieuse... Après la mort de Louis-Henry de Bourbon, l'aménagement des eaux minérales fut complètement changé; il ne resta rien de ce que montre le tableau de Nattier (1). Le Pavillon des eaux fut alors reconstruit tel qu'il est aujourd'hui (2).

(1) « C'est aussi ce prince (Louis-Henry de Bourbon) qui a fait faire la Fontaine minérale, le Pavillon qui en dépend, le petit Bosquet et le Parterre qui y sont joints, avec le Miroir (entouré) de gazon et la Pyramide en forme de champignon qui jette de l'eau au centre dudit Miroir, et le Potager de légumes qui est à côté... » (*Histoire de Chantilly*. Manuscrit du dix-huitième siècle tiré du *Cabinet des livres* de Monsieur le duc d'Aumale, p. 64.)

(2) Le Pavillon des eaux fut changé de place pendant la minorité de S. A. S. Mgr le prince de Condé, Louis-Joseph, par le soin de Mgr le comte de Charolais, son oncle et son tuteur, et mis en la place où il est aujourd'hui : « S. A. S. fit aussi changer de place le petit Pavillon de la Fontaine minérale, lequel étoit en face du canal de ladite Fontaine dont il coupoit la vue de dessus la chaussée des Grandes-Écluses, et le fit reconstruire dans le même ordre d'architecture au haut de la rampe qui descend à ladite Fontaine minérale faisant face aux Fontaines de Chantilly. Ce prince fit acheter en même tems une pièce de terre, au-dessus de laquelle il fit faire le

Au point de vue du portrait, il y aurait bien des réserves à faire devant cette peinture, mais, ne l'oublions pas, nous sommes là devant un tableau d'histoire et de mythologie tout autant que devant un simple portrait. L'ensemble en est fort plaisant, mais sans rien de profond. Mademoiselle de Clermont y apparaît avec une beauté molle, dont le caractère et la physionomie sont totalement effacés. En faisant de cette princesse une divinité, Nattier a peint un roman mythologique, dont l'héroïne lui est apparue ainsi que dans un rêve. Ce tableau est de 1729 (1). Depuis cinq ans, la mort de Monsieur de Melun avait à tout jamais brisé le cœur de Marie-Anne de Bourbon; mais, s'il faut en croire Nattier, elle n'en était que plus fraîche et n'en demeurait que plus belle. Le peintre, en divinisant son modèle, lui conférait le don de l'impérissable jeunesse, de l'immuable placidité, de l'éternel oubli. Que devenait la vérité naturelle dans cette atmosphère d'apothéose? Que devenait la femme, en qui la compassion est inséparable de la grâce? Que devenait le souvenir? Que devenait ce « veuvage mélancolique, » et que devenait la douleur, dont l'ombre eût suffi à elle seule pour parfaire ici la beauté? Dans cette froide princesse, hors d'une suprême indifférence, il n'y a rien. Ne médisons pas trop, cependant, d'une pareille œuvre. Elle était dans l'esprit et dans le goût du temps, et pour nous-même, dont le point de vue est si éloigné de celui du dix-huitième siècle, elle garde une grande tournure. Ce tableau ferait belle figure dans toutes les galeries de l'Europe. Il est inté-

petit Parterre et le Bosquet qui sont au-dessus de ce Pavillon, et fit détruire l'ancien Bosquet qui étoit entre le petit canal de l'eau minérale et le canal de la grande décharge, à la place duquel Bosquet on a planté une avenue en prolongation d'une de celles de la Canardière. On posa en même tems deux grandes grilles de fer pour clore et terminer ce nouveau Bosquet et tout ce qui dépend de la Fontaine minérale du côté du grand chemin de Creil à Chantilly. Les terres qu'il a fallu couper pour faire le nouveau Bosquet et le Parterre de ladite Fontaine minérale ont servi à fortifier et élargir de trois pieds la chaussée du Canal de Mans. » (*Histoire de Chantilly*, même manuscrit, p. 85.)

(1) Cette date nous est donnée par les comptes de Chantilly. « Maison de Mlle de Clermont, recettes et dépenses. — Au sieur Nattier, peintre, payé le 1er may 1729, 600l; le 17 juillet, 600l; le 15 septembre, 600l; en tout 1,800l. — Au sieur Nattier, peintre, pour frais de voyage à Chantilly, le 30 juillet 1729, 149l 3. — Au sieur Nattier, peintre, jusqu'au dernier décembre 1730 : le 23 janvier 1730, 720l; le 28 janvier 1731, 452; en tout 1,172l. Le portrait a donc été peint en 1729 et réglé définitivement à la fin de 1730. Le total des sommes payées s'élève à 2,972l plus 149l pour frais de voyage; en tout 3,121l. »

ressant surtout à Chantilly, où l'histoire des Condé tient une si importante place.

Quant à l'image véridique de Mademoiselle de Clermont, ce n'est pas dans le portrait de Nattier qu'il la faut chercher. On la peut voir, sans sortir du musée Condé, dans un charmant pastel de Rosalba. La célèbre Vénitienne séjourna en France du commencement de 1720 au mois de mai 1721, et son séjour fut une perpétuelle ovation (1). Le roi Louis XV, âgé de dix ans, le Régent, les princes et princesses du sang, etc., lui demandèrent leurs portraits, et, avec sa verve habituelle, elle fit beaucoup d'heureux. Mademoiselle de Clermont fut parmi les élus; elle avait alors vingt-trois ans, et ne s'occupait pas encore de Monsieur de Melun. Son portrait par Rosalba la peint au vif, avec l'ardeur de sa nature et les vivacités de son esprit. Rien de tel ne se voit dans le portrait mythologique de Jean-Marc Nattier. Rien non plus, dans le pastel de la Vénitienne, ne fait pressentir l'irréprochable et insignifiante pureté de lignes qu'aura la même princesse sous le pinceau du peintre français. Tout s'anime et palpite sous les crayons si vivement colorés de Rosalba. On devine, derrière l'extrême douceur des traits, l'énergie de la volonté. Sous la chevelure brune tignonnée et à moitié poudrée qui coiffe cette jeune tête presque ronde (2), les traits prennent une singulière vivacité d'expression : le front est volontaire; les yeux sont beaux, et il s'en dégage une douce flamme; le nez est légèrement camus à son extrémité; la petite bouche, aux lèvres épanouies, est capable de résolution; le menton est à fossette, et l'on sent, à travers le fard, la fraîcheur des joues. Voilà le vivant portrait de l'arrière-petite-fille du grand Condé, la vraie Marie-Anne de Bourbon, avec son caractère, son humeur, sa beauté particulière qui n'est pas parfaite, mais qui lui appartient en propre. Cette physionomie

(1) Elle logea chez Crozat, ainsi que sa mère et ses deux sœurs, Angela et Giovanna. Caylus, Mariette, Julienne, l'abbé de Marolle, Watteau, Coypel, Wleughel, Rigaud, Largillière, Bérain, de Troy, Boullongne, etc., devinrent ses amis. Elle fut reçue à l'Académie royale de peinture, le 26 octobre 1720.

(2) Un bouquet de jasmin et de roses est piqué dans cette chevelure. Ce portrait est en buste et de trois quarts à gauche.

dénonce une vraie femme, de qui rien ne doit étonner, si ce n'est l'indifférence dont elle s'enveloppe dans le tableau de Nattier.

CXX. — *Portrait de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans, en Hébé* (1726 † 1759).

H. 1m,37; L. 1m,04.

Louise-Henriette de Bourbon-Conti, fille de Louis-Armand II, duc de Bourbon, prince de Conti, et de Louise-Élisabeth de Bourbon-Condé, était née le 28 juin 1726; elle fut mariée à l'âge de dix-sept ans, le 17 décembre 1743, à Louis-Philippe, duc d'Orléans (mort en 1785), petit-fils du Régent et père de Philippe-Égalité; elle mourut à l'âge de trente-trois ans, le 9 février 1759. On ne sait rien d'elle, sinon qu'elle avait de l'esprit, que cet esprit était volontiers caustique, et qu'avec elle Louis-Joseph de Bourbon, son époux, n'avait pas toujours le dernier mot.

Nattier, qui n'avait conféré à Marie-Anne de Bourbon-Condé (Mademoiselle de Clermont) qu'une demi-divinité, a élevé Louise-Henriette de Bourbon-Conti (duchesse d'Orléans) au rang des dieux; il avait représenté l'une dans le lieu qui lui était cher, il a transporté l'autre au plus haut de l'Olympe; sous son pinceau, la duchesse d'Orléans a été transfigurée en Hébé, déesse de la jeunesse, fille de Jupiter et de Junon. Assise sur de sombres nuées chargées d'orage, dans le plein épanouissement de sa jeune beauté, elle tient de sa main droite l'aiguière d'argent pleine de nectar et de sa main gauche la coupe de cristal qu'elle s'apprête à présenter aux dieux. L'aigle de Jupiter, enserrant la foudre, est à ses côtés, la surveillant d'un œil jaloux... Malgré tous ces attributs, il va sans dire que cette Hébé n'a rien de commun avec la déesse que l'antiquité classique adora dans les bois sacrés de Phlionte et de Sicyone. C'est à Versailles et au Palais-Royal qu'on lui a fait la révérence. Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans, reste, au milieu de la fausse mythologie dont Nattier l'a entourée, une des plus belles princesses de la cour de Louis XV. Elle est de face, très légèrement de

NATTIER (JEAN-MARC)

(1685†1766)

LOUISE-HENRIETTE DE BOURBON CONTI

DUCHESSE D'ORLÉANS

EN BÉBÉ

trois quarts à gauche. Ses cheveux bruns, entremêlés de fleurs, la coiffent à ravir, sans imposer à sa tête de surcharge inutile. Son visage est d'une régularité parfaite, et ce qu'il a de plaisant n'est aux dépens ni du caractère ni de la physionomie; il y a de l'esprit dans ses beaux yeux et dans son aimable bouche; les joues, sous le fard qui les couvre, respirent la fraîcheur; le cou porte la tête avec élégance, et tient lui-même à la poitrine par d'irréprochables attaches. La manière dont la princesse est habillée dans son déshabillé mythologique voudrait en vain donner l'illusion du rêve. La prétendue tunique blanche n'est qu'une simple chemise qui glisse d'elle-même le long de ce corps jeune et beau, en découvrant de la gorge tout ce qu'il faut pour en accuser les charmes, sans les dévoiler complètement; une guirlande de fleurs, qui tombe de l'épaule droite pour se rattacher à la hanche gauche, complète cette partie du costume. Quant à la grande draperie d'un bleu gris, jetée sur l'épaule gauche et ramenée sur le milieu du corps, elle enveloppe de ses plis opulents la cuisse et la jambe droites, en mettant à nu la jambe gauche. Il y a quelque chose de fantastique dans cet accoutrement, mais il y a aussi quelque chose de noble et d'harmonieux dans l'envolée des draperies. Les nuées, enfin, qui portent la duchesse et qui remplissent le bas du tableau sont d'un ton qui donne l'illusion de la solidité; elles s'éclairent et prennent de la légèreté à mesure qu'elles s'élèvent davantage, et vont dans les hauteurs jusqu'à se fondre avec le bleu de l'empyrée... Ce tableau est d'une invention pleine d'élégance et de grâce. La souplesse du pinceau s'y fait partout sentir. La couleur est vigoureuse et en même temps caressante; les chairs, quoique fardées, sont d'une belle tonalité; les blancs de la chemise et les bleus de la draperie, attaqués avec une extrême franchise, s'accordent parfaitement ensemble. On peut classer cette peinture parmi les meilleures de Jean-Marc Nattier.

Dans le portrait de la duchesse d'Orléans, comme dans celui de Mademoiselle de Clermont, la part de la vérité est petite et celle du mensonge est grande, ce qui n'empêche pas qu'on se prenne à ces deux tableaux comme à des fictions charmantes. Dans le domaine du portrait, Jean-Marc Nattier est

le représentant par excellence d'un art qui semblait se plaire à dénaturer la nature, d'un art où la gaucherie était méditée et l'ingénuité savante, d'un art où les intonations naturelles auraient sonné faux, mais, en fin de compte, d'un art qui avait parfaitement sa raison d'être, parce qu'il était fait à l'image d'un siècle où l'on exigeait du peintre qu'il ajoutât des grâces à la ressemblance. Nattier a eu le mérite de rendre avec un grand charme ce qu'il y avait de factice et de superficiel dans la haute société de son temps. Les grandes dames qui se faisaient peindre par lui voulaient se regarder dans leurs portraits comme dans des miroirs magiques qui leur renvoyaient l'image, non pas de ce qu'elles étaient, mais de ce qu'elles rêvaient d'être. En vue de leur portrait, elles se façonnaient à un rôle qui se substituait à leur personne. Il y avait un tel apprêt jusque dans leur déshabillé, que le naturel en disparaissait presque complètement. Devant leur peintre, elles mettaient bas volontiers tous les voiles; mais elles ne laissaient rien voir de leur sentiment intime, de leur émotion, de leur pensée. De là l'uniformité de la plupart de ces délicieuses peintures. Frivole alors était la vie, et frivoles aussi étaient les amusements. Les femmes du grand monde avaient pour distraction favorite d'élever des oiseaux; certaines d'entre elles ne reculaient pas devant les plus difficiles à apprivoiser. Les timides nourrissaient des tourterelles, les audacieuses enivraient des aigles de vin blanc, qu'elles leur versaient dans des coupes d'or; celles qui accomplissaient un pareil exploit avaient tous les droits à se faire peindre en Hébé. Ce fut le cas de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans.

Le portrait de la duchesse d'Orléans en Hébé vient de l'ancienne collection de Condé. Louise-Henriette de Bourbon-Conti étant née en 1726 et paraissant ici âgée d'environ vingt-cinq ans, la date de 1751 est à peu près celle qu'il conviendrait d'inscrire au bas de cette peinture, qui a été gravée par Huret.

CXXI. — *Portrait de Charlotte-Élisabeth Godefred de Rohan-Soubise, princesse de Condé* (1737 † 1760).

H. 1m,45 ; L. 1m,07.

Charlotte-Élisabeth Godefred de Rohan-Soubise était fille de Charles de Rohan, duc de Rohan, prince de Soubise, et d'Anne-Marie-Louise de la Tour, sœur du duc de Bouillon. Elle naquit le 27 octobre 1737, fut mariée à Versailles à l'âge de quinze ans, le 3 mai 1753, avec Louis-Joseph de Bourbon (né en 1736, mort en 1818), et mourut à Paris à l'âge de vingt-trois ans, le 5 mars 1760. Elle laissait trois enfants : Mlle de Bourbon, née au mois d'avril 1755, morte en bas âge le 21 juin 1759 ; Louis-Henry-Joseph, duc de Bourbon, dernier prince de Condé, né à Paris le 13 avril 1756, mort au château de Saint-Leu-Taverny le 27 août 1830 ; Louise-Adélaïde de Bourbon-Condé, née à Paris le 15 octobre 1757, abbesse de Remiremont en 1786, prieure des Bénédictines du Temple à Paris en 1816, morte au Temple le 10 mars 1824... Enlevée par un abcès à la gorge au début d'une vie qui la retenait par les liens les plus chers, Charlotte-Élisabeth de Rohan-Soubise, princesse de Condé, n'a pas d'histoire. Rien ne nous parlerait d'elle, si les livres de comptes de la maison de Condé, conservés dans les archives de Chantilly, ne nous renseignaient sur la date de son portrait par Nattier, et si le lieutenant des chasses du prince de Condé, Toudouze, ne nous avait donné dans un manuscrit que possède le *Cabinet des livres* de Monsieur le duc d'Aumale, le récit de la réception triomphale qui lui fut faite à Chantilly le 20 juin 1753, après son mariage, ainsi que le détail des fêtes qui occupèrent sans discontinuer les seize jours suivants, du 21 juin au 16 juillet. Ce sont les miettes de l'histoire ; mais nous sommes à Chantilly, et rien n'y est négligeable de ce qui regarde une princesse de Condé dont Nattier va nous présenter le portrait (1).

(1) « Entrée de S. A. S. madame la princesse de Condé à Chantilly, le 20 juin 1753. Leurs AA. SS. Mgr le prince de Condé et Mgr le comte de Charollois, ayant pris le devant, sont venus

Voici ce que nous trouvons dans les comptes de la maison de Condé à la date du 24 décembre 1754 : « Au sieur Nattier, peintre, pour le portrait de S. A. S. Madame la Princesse de Condé, 2,400 livres. » La princesse étant née le 27 octobre 1737, avait seize ans au printemps de l'année 1754. On la croirait plus jeune encore dans son portrait ; elle y a presque l'air d'une enfant. A cet âge, elle n'a pas eu le temps de choisir son rôle dans l'Olympe du dix-huitième siècle. En 1754, d'ailleurs, Jean-Marc Nattier a dit tout ce qu'il avait à dire comme peintre de portraits mythologiques. De ce genre de portraits, la mode alors commence à se lasser. Force est donc au peintre de revenir à la nature et à une simplicité relative. Aussi se contente-t-il de peindre la petite princesse de Bourbon telle qu'il la voit à Chantilly, dans le contentement naïf de la prise de possession de cet admirable domaine. Il la montre se promenant au milieu des parterres, en contre-bas des terrasses monumentales et au bruit des cascades qui chantent à ses côtés, s'arrêtant devant un grand vase de marbre où fleurissent des œillets et en cueillant un de sa main droite finement dessinée, tandis que de sa main gauche, non moins élégante, elle soulève la lourde traîne de son manteau ducal. Nous voyons venir à nous de face cette petite princesse, de manière que rien ne se dérobe de sa grande jeunesse et de sa pureté charmante. Nous nous plaisons à voir ses cheveux poudrés et piqués d'un bouquet de fleurs, séparés au milieu de la tête et relevés en bandeaux crêpés de chaque côté du front, ses beaux yeux étonnés dont rien ne trouble la limpidité, son petit nez si délicieusement dessiné, sa bouche, petite aussi et bien franche d'expression, ses joues, qui ont la fraîcheur de l'adolescence, tout ce visage, enfin, qui

dîner à Chantilly pour y recevoir la Princesse, qui y est arrivée le soir. Les bourgeois de Luzarches ont été au devant de la Princesse, au bas de la montagne de Luzarches, et à leur tête étoient MM. de Sarrobert et Toudouze qui ont conduit la Princesse à la Morlaye, où les bourgeois de Chantilly attendoient la Princesse, et de là l'ont conduite au château avec timballes et trompettes et haubois; il y a eu trois saluts de canons de tirés, de chacun vingt-cinq coups. Les Princes ont reçu la Princesse dans la cour du Grand Château et l'ont conduite à son appartement, où la Princesse a reçu les compliments du clergé, capitainerie et des justices de Chantilly..... » Suivent les détails des fêtes qui furent données à la Princesse les 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 et 30 juin et les 2, 3, 4, 5, 6 et 7 juillet, etc. (Musée Condé, *Cabinet des livres* de Monsieur le duc d'Aumale.)

respire sans arrière-pensée le bonheur de vivre. Nous regardons également, avec une curiosité satisfaite : le corsage de drap d'argent garni de perles, qui enserre la poitrine avec rigidité, en découvrant une gorge qui est encore en train de se former ; la jupe du même drap d'argent qui se drape en plis droits jusqu'à terre ; les manches en linge blanc garnies de dentelles, qui mettent à nu les avant-bras et que de larges attaches enrichies de pierreries et de perles relèvent au-dessus du coude ; et, tombant des épaules où il est attaché, le lourd manteau de velours bleu fleurdelisé d'or et doublé d'hermine, qui étale largement ses plis opulents de chaque côté de la figure... Les colorations de ce portrait se tiennent dans une gamme très douce. Le blanc argenté de la robe et le blanc nacré des perles sont choisis à souhait pour avantager le rose délicat des chairs ; le bleu de roi du manteau chauffe, sans le surchauffer, ce qu'il y aurait d'un peu froid dans tous ces blancs ; le fond de paysage, et jusqu'à l'atmosphère, accompagnent avec discrétion ce qu'il y a de doux et d'harmonieux dans cette aimable figure. Ce portrait vient de l'ancienne collection de Condé.

Les comptes de la maison de Condé nous ont donné la date du portrait de Charlotte-Élisabeth de Rohan-Soubise, princesse de Condé, par Nattier. Ils nous disent aussi que, l'année précédente, Nattier avait peint le portrait de Louis-Joseph de Bourbon : « 24 décembre 1753. — Au sieur Nattier, peintre, pour le portrait de S. A. S. Monseigneur le prince de Condé, 2,400 livres (1). » Le prince, étant né en 1736, avait dix-sept ans sur ce portrait. Ces deux portraits du prince et de la princesse, exécutés par le même peintre, payés la même somme à une année de distance, et les représentant, l'une à l'âge de seize ans, l'autre à l'âge de dix-sept ans, se faisaient certainement pendants dans la maison de Condé. Le portrait seul de la princesse s'y retrouve aujourd'hui.

(1) Archives de Chantilly.

OUDRY (Jean-Baptiste). — 1686 † 1755.

Jean-Baptiste Oudry naquit à Paris le 17 mars 1686. Son père, Jacques Oudry, tenait boutique de tableaux sur le pont Notre-Dame, et avait été peintre avant d'être marchand. Il fut le premier maître de son fils qu'il envoya ensuite à l'école de la maîtrise de Saint-Luc. Ce fut là que Jean-Baptiste Oudry remporta son premier succès. Puis il travailla chez de Serre, peintre des galères du roi, et eut la bonne fortune, enfin, d'entrer chez Largillière, qui le prit en affection et lui livra généreusement les secrets de son art. Oudry fut reçu à l'Académie de Saint-Luc le 21 mai 1718 ; le *chef-d'œuvre* qu'il présenta fut un *Saint Jérôme lisant, appuyé sur une tête de mort*. Il donnait ainsi ses preuves comme peintre d'histoire, et elles étaient faibles. Il s'essaya également comme peintre de portraits, et dans ce genre aussi il fut loin d'être de premier ordre ; il faisait ressemblant, mais d'une ressemblance bourgeoise. Cela suffit à bien des gens. On raconte qu'Oudry ayant peint un chasseur avec son chien, Largillière lui aurait dit : « Va, tu ne seras jamais qu'un peintre de chiens », et que ce mot aurait été pour Oudry comme un trait de lumière. L'anecdote est sans doute inventée. Ce qui est vrai, c'est que Largillière, en voyant les animaux et les *natures mortes* qu'Oudry se plaisait à introduire dans ses portraits, reconnut des qualités maîtresses dans ces accessoires, dont il engagea Oudry à se faire une spécialité. Le conseil était bon ; Oudry le suivit, et, dès lors, il avait trouvé sa voie. Comme peintre d'animaux et comme peintre décorateur il fut un maître. Agréé à l'Académie royale de peinture le 20 juin 1717, il fut reçu académicien le 25 février 1719. Le directeur de l'Académie lui avait indiqué, comme morceau de réception, l'*Abondance avec ses attributs*. Nommé adjoint à professeur au mois de juin 1739, il fut élevé au grade de professeur le 28 septembre 1743.

Oudry s'était fait de puissantes relations. Le duc d'Antin lui commanda les

tableaux d'une tenture de chasse pour le roi. Oudry eut, dès lors, un atelier dans la cour des Princes, aux Tuileries, et un logement dans les galeries du Louvre. Souvent, Louis XV l'appelait pour lui faire peindre ses chiens favoris, et souvent aussi il l'invitait à ses chasses, où des motifs de tableaux s'offraient à chaque pas. Les ouvrages d'Oudry étaient, d'ailleurs, recherchés à l'étranger aussi bien qu'en France. Le prince de Mecklembourg avait construit une galerie tout exprès pour placer *ses Oudry*. Le roi de Danemark, sur le conseil du comte de Tessin, ambassadeur de Suède, avait fait d'avantageuses propositions à Oudry afin de l'attirer à lui. Oudry, qui avait refusé de suivre Pierre le Grand en Russie, encore une fois ne voulut pas quitter la France. Il venait d'être nommé directeur de la manufacture de Beauvais, dont la décadence paraissait irrémédiable. Oudry, cependant, parvint à la relever ; ce fut comme une création nouvelle. Déployant une incroyable activité, il refit à lui seul tous les modèles, verdures, fêtes champêtres, chasses, fables de La Fontaine et comédies de Molière ; il puisa à toutes les sources et en tira les sujets décoratifs les plus variés. Il eut, en outre, la surinspection des Gobelins, avec un traitement de deux mille livres ; et il n'en trouvait pas moins le temps de satisfaire, par ses tableaux, une nombreuse et illustre clientèle. Les forêts de Saint-Germain et de Chantilly, les bois de Boulogne et les jardins d'Arcueil étaient, pour le paysage, ses lieux d'étude préférés. Tout le jour il peignait, et le soir il dessinait. C'est ainsi qu'il avait fait, pendant les années 1729 et 1730, les deux cent soixante-quinze dessins rehaussés de blanc sur papier bleu, qui furent gravés, sous la direction de Cochin, pour la grande édition des *Fables* de La Fontaine (4 vol. in-folio, dont l'impression ne fut terminée qu'en 1760, cinq ans après la mort du dessinateur). Ces dessins, dans lesquels les bêtes semblent animées des passions humaines, avaient fait très justement appeler Oudry « le La Fontaine de la peinture ». Travailleur infatigable, il avait exposé dans dix-sept Salons, de 1737 à 1761. Ce qu'il cherchait surtout dans ses tableaux de chasse, c'était moins l'émotion du combat que la physionomie des combattants. Il excellait à peindre les chiens, les renards, les loups, les sangliers, les cerfs, les che-

vreuils, tous les animaux du chenil et de la vénerie. Ses chasses et ses *natures mortes* font très honorablement valoir les droits de l'École française dans la décoration des somptueuses salles à manger du dix-huitième siècle. Oudry n'était pas un artiste de génie, c'était un peintre d'un vrai talent et d'une probité rare, un homme excellent, bon, serviable, bienveillant, n'ayant que des amis et ne sachant pas ce que c'est que l'envie. Son portrait, par Largillière, si bien gravé par Tardieu en tête des *Fables* de La Fontaine, le peint au vif. La bienveillance et l'esprit, au besoin même la jovialité, sont admirablement rendus dans cette physionomie. Il devait faire bon vivre en compagnie d'un pareil homme... Oudry fut brusquement arrêté, en plein travail, par une attaque d'apoplexie, qui le frappa en 1755. Il ne mourut pas sur le coup. Espérant se rétablir à Beauvais, il s'y fit transporter, et il expira en y arrivant le 30 avril 1755, à l'âge de soixante-neuf ans.

CXXII. — *Hallali du loup.*

H. 1m,75; L. 1m,96.

La scène se passe au milieu d'un bois, sous un ciel d'automne d'un gris nuageux, et sur un fond massif de feuillages presque noirs. Le loup arrive à fond de train, débouchant d'un fourré et fonçant droit sur nous. Il a renversé devant lui un beau grand chien, dont il mord le ventre à pleines dents et qui se tord en hurlant de douleur. Un autre chien attaque le loup de côté, le coiffe, le saisit par l'oreille et ne le lâchera plus. Un troisième se cramponne au dos du fauve, qu'il laboure de ses dents. Un quatrième, enfin, accouru à toutes jambes, le prend par le flanc et s'apprête à lui dévorer les côtes. On est donc au plus fort de l'action. Le loup fait encore une vigoureuse défense; mais il est vaincu, et l'on peut sonner l'hallali... Dans cette mêlée, les robes blanches tachetées de feu des chiens s'enlèvent en lumière sur le sombre pelage du fauve. Un de ces braves chiens, malheureusement, payera sans doute de sa vie la victoire.

CXXIII. — *Hallali du renard.*

H. 1m,75 ; L. 1m,55.

Un renard au pelage roux dévale de son repaire et est attaqué par quatre chiens à la fois. Deux d'entre eux le tiennent déjà par le cou et par la cuisse ; deux autres accourent et vont s'en saisir aussi. On en est donc déjà à l'hallali. Comme fond : à droite, des massifs de verdures sombres, entremêlées de gros arbres ; à gauche, une éclaircie sur le ciel et sur la campagne... Les chiens de l'*Hallali du renard* sont blancs et feu, comme ceux de l'*Hallali du loup ;* ils appartiennent à la même meute, et ont été peints sans doute par Oudry dans les chenils mêmes de Chantilly.

Ces deux tableaux viennent de l'ancienne collection des Condé. « La salle des Gardes qui est à droite du grand escalier, écrit Dulaure en 1786, est ornée de tableaux de chasses, parmi lesquels on en distingue trois peints par Oudry (1). » Parmi ces trois tableaux, un seul manque à l'appel, l'*Hallali du sanglier*. Les deux autres, que nous voyons à Chantilly, étaient au Palais-Bourbon en 1830. On trouve à cette date, dans l'inventaire des tableaux de ce palais : « Deux tableaux de chasse au loup et au renard, peints sur toile par Jean-Baptiste Oudry en 1725. » La date de ces tableaux nous est ainsi donnée.

LANCRET (Nicolas). — 1690 † 1743

Nicolas Lancret naquit à Paris le 22 janvier 1690. Il commença par apprendre la gravure en creux (gravure en médaille), qu'il ne tarda pas à abandonner pour la peinture. Son premier maître fut Dulin, professeur à

(1) Dulaure, *Nouvelle Description des environs de Paris*, 1786. — Première partie, p. 53.

l'Académie. Les succès de Watteau l'attirèrent chez Gillot, où il fut le condisciple du peintre de Valenciennes. Watteau et Lancret se lièrent alors étroitement. Bientôt Lancret quitta Gillot pour ne plus demander conseil qu'à la nature et ne plus s'inspirer que de son imagination. Ses premiers tableaux plurent à Watteau, et furent favorablement accueillis par l'Académie. Lancret redoubla de zèle et fit de rapides progrès en marchant toujours sur les traces de Watteau. Il était d'usage alors que les peintres exposassent leurs tableaux place Dauphine à l'octave de la Fête-Dieu. A l'une de ces expositions, Lancret envoya deux tableaux, qui singeaient tellement les tableaux de Watteau qu'on les attribua à ce dernier. Watteau se fâcha; jusque-là il avait été l'intime ami de Lancret, il devint dès lors son irréconciliable ennemi. La renommée de Lancret s'accrut de la jalousie de Watteau. « On s'empressa, dit Dargenville, d'avoir de ses ouvrages; on leur donna place dans les meilleurs cabinets. » Lancret fut reçu à l'Académie royale le 24 mars 1719, comme peintre de *fêtes galantes;* c'est à ce titre aussi que Watteau y était entré deux ans auparavant (28 août 1717).

Lancret vivait beaucoup à la campagne, trouvant dans les champs, dans les bois, des motifs de tableaux presque sans nombre : noces de villages, fêtes champêtres et fêtes foraines, bals et divertissements galants, etc. Son talent était irrécusable et sa réputation fut grande. Son art, il est vrai, n'était que de seconde main ; Watteau en avait été l'inventeur. Lancret est un Watteau assagi, c'est-à-dire amoindri ; il n'a rien du petit grain de folie qui est le génie de Watteau. Sa peinture, aimable et plaisante, est infiniment moins luxuriante et moins spirituelle que celle de Watteau. Il y a, du reste, entre l'art de Lancret et celui de Watteau, de notables différences. Watteau est le peintre de la Comédie italienne, il prend au vestiaire de l'hôtel de Bourgogne les costumes dont il habille ses personnages; ses galants paysages nous transportent dans le rêve ; les fictions par lesquelles il nous charme touchent à la poésie. Lancret est le peintre de la Comédie française; il est surtout le peintre des élégances les plus raffinées de son temps, le peintre de la mode et des conventions mondaines. Il voit juste, et son observation est

LANCRET (NICOLAS)

(1690†1743)

LE DÉJEUNER DE JAMBON

fine ; ses gens de qualité sont d'excellente marque, empruntés au vrai monde. Sa peinture n'a rien des généreuses ardeurs de la peinture de Watteau. Ce n'est pas un poète, mais un charmant prosateur. Comme il puise ses informations dans un milieu plein de manière et d'affectation, ses figures sont maniérées, et ses paysages sont apprêtés autant que ses figures. Cependant il ne peint rien qu'il ne voie, rien qu'après avoir consulté la nature, ou plutôt la réalité. C'est qu'en ce temps-là la réalité n'était pas la nature, elle n'en était qu'une déformation. Voilà pourquoi l'œuvre de Lancret semble factice, tout en reproduisant le réel. Pour achever le parallèle entre Lancret et Watteau, il faut ajouter que l'un était d'un commerce aussi agréable que l'autre était d'un abord difficile. D'Argenville, qui connut beaucoup Lancret, dit qu'il avait l'humeur affable et le caractère droit. On l'aimait pour sa douceur, et on l'estimait pour sa probité. Ce peintre de toutes les frivolités aimait avec passion les maîtres des grandes époques. Il s'était marié sur le tard ; il avait cinquante-deux ans quand il épousa la fille du poète Boursault, l'auteur d'*Ésope à la cour*, et il ne survécut que deux ans à ce mariage. Il mourut à Paris, à l'âge de cinquante-trois ans, le 14 septembre 1743.

CXXIV. — *Le Déjeuner de jambon.*

H. 1m,88 ; L. 1m,23.

La table est dressée en plein air, sous la protection d'un dieu bachique qui se tient sur son socle de marbre à l'ombre des grands arbres, dans un de ces parcs si délicieusement dessinés par Watteau et si précieusement apprêtés par Lancret. Des gentilshommes, au nombre de sept, en compagnie d'une seule dame, finissent de déjeuner d'un jambon, qu'ils ont largement arrosé de bons vins. On a beaucoup bu ; les propos grivois vont leur train, et l'on continue de boire encore. La table est en complet désordre ; tout y est confondu, jeté pêle-mêle sur la nappe qui la couvre. Des bouteilles vides en grand nombre gisent à terre, avec ce qu'on a cassé de vaisselle ; une chaise

aussi est renversée ; un chat et un chien sont comme dépaysés au milieu de ces débris. Quant aux convives, ils se sont mis à l'aise : ils ont déboutonné leurs habits, enlevé leurs cravates de batiste blanche, dénoué leurs cols de chemise ; de sorte que leurs cous sont nus et leurs poitrines presque débraillées : il leur faut de l'aise et de l'air, pour que le gros rire se puisse librement donner carrière. Quatre de ces joyeux convives sont encore assis de chaque côté de la table ; ils ont peut-être leurs raisons pour n'en pas bouger ; s'ils se levaient, leurs jambes pourraient-elles les porter ? Deux autres sont debout ; quoique émus aussi, ils sont encore passablement d'aplomb. Le dernier, qui les domine tous, forme comme l'axe du tableau : monté sur une chaise et posant un de ses pieds sur la table, il verse de haut dans son verre le vin qu'il fait mousser avec complaisance, en échangeant des propos galants avec la dame qu'il regarde de ses yeux gourmands. L'ivresse a mis sur tous ces visages une gaieté que déjà la raison ne gouverne plus ; les yeux sont allumés, les bouches se délectent dans un rire équivoque. Les perruques ont été supprimées comme trop encombrantes et remplacées par de petites calottes blanches, follement posées sur les cheveux coupés court. Un seul de ces beaux seigneurs avait gardé la sienne, mais la dame qui est debout à sa gauche la lui a prise et s'en est affublée ; elle a, par contre, coiffé de son propre bonnet ce voisin complaisant, dont la physionomie pouparde se prête à la métamorphose, et elle entoure de ses mains caressantes la tête de ce gai viveur, pour montrer à tous les autres combien lui est seyant un tel accoutrement. — A la gauche du tableau se tiennent les laquais de service, ils sont là cinq, parmi lesquels un nègre. Tous sont habillés de livrées sombres, et regardent leurs maîtres avec une curiosité respectueuse sans doute, mais qui semble avoir quelque chose de triste. — Pour fond : de chaque côté, de grands arbres qui répandent leurs ombres rafraîchissantes sur toutes ces figures surchauffées par de trop abondantes libations ; et, au milieu, de larges échappées lumineuses sur un ciel bleu chargé de nuages.

Ce tableau, fort bien composé, est soigneusement étudié jusque dans ses moindres détails. Les figures, élégamment posées, sont d'un bon dessin ;

chacune d'elles a sa propre valeur et ne saurait être séparée des autres. Les têtes sont agréables, mais d'expression molle et sans caractère nettement accusé : une certaine afféterie efface en elles la physionomie et leur donne à toutes un air de ressemblance. La couleur, sans être chaude ni vibrante, est harmonieuse et douce ; les tons, heureusement choisis, ont un air de fête : les verts sombres des feuillages, nuancés de teintes d'automne, mettent en belle valeur les couleurs claires et comme chantantes des vêtements, qui vont des verts et des bleus pâles au rose tendre, des jaunes et des bruns jusqu'au bleu barbeau, en passant par les satins brochés de bleu et de blanc de la seule robe de femme qui se rencontre en cette fête champêtre. Voilà une de ces peintures où se reflète avec fidélité un des aspects les plus gais, pour ne pas dire les plus fous, de notre dix-huitième siècle.

D'après une légende longtemps accréditée, le *Déjeuner de jambon* et le *Déjeuner d'huîtres* qui lui fait pendant auraient été commandés à Lancret et à de Troy par le petit-fils du régent, en souvenir des joyeux déjeuners que la *Société des bonnets de coton* faisait aux châteaux de Raincy et de Bagnolet. Or, le tableau de Lancret est daté de 1735, et à cette date Louis-Philippe d'Orléans, petit-fils du régent, né le 12 mai 1725, avait à peine dix ans. Sur la provenance de ces tableaux, les comptes royaux ne laissent aucun doute. L'intendant des ordres du roi, Boulogne, ayant, en 1734, demandé à Lancret de lui peindre une salle à manger, Louis XV eut l'idée d'en faire autant pour la salle à manger des petits appartements à Versailles. Il commanda donc à de Troy un *Déjeuner d'huîtres* et à Lancret un *Déjeuner de jambon*. Le prix fixé pour chacun de ces tableaux fut de 2,400 livres. Dans un *État des ouvrages faits pour le service du Roy de* 1722 *à* 1737, le tableau de Lancret est ainsi désigné : « Un tableau représentant une partie de jeunes gens à table, faisant la débauche, dont il y en a un qui rit, sur un fond de paysage. Hauteur : cinq pieds. Largeur : quatre pieds. » Le payement fut effectué le 20 janvier 1738, et il est ainsi ordonnancé à l'exercice de 1735 : « Au Sr Lancret, peintre, 2,400 livres pour son payement d'un tableau qu'il a fait pour la salle à manger des petits appartements du Roy à Versailles pendant l'an-

née 1735 (1). » Comment et à quelle époque les deux tableaux de de Troy et de Lancret ont-ils passé dans la maison d'Orléans? On ne sait. Avant 1848, ils se trouvaient au château d'Eu (2). Ils sont maintenant à Chantilly, dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale (3).

SUBLEYRAS (Pierre). — 1699 † 1749.

Subleyras, qui est resté à Rome durant la période véritablement active de sa vie, a été presque oublié dans son propre pays. On ne sait, pour ainsi dire, rien de sa vie. D'Argenville, sans l'avoir connu, lui consacre deux ou trois pages, et c'est tout... Pierre Subleyras naquit à Uzès (Gard), en 1699. Son premier maître fut son père, artiste médiocre, qui, comprenant son insuffisance, se hâta d'envoyer son fils à Toulouse, où il le confia à Rivalz, très connu dans la province pour l'habileté de sa main et pour l'abondance de son invention. Subleyras avait quinze ans quand il arriva chez Rivalz; il était doué précisément des mêmes qualités que son maître, et il les développa rapidement à une telle école. Il resta dix ans chez Rivalz, et y apprit à faire vite de la peinture facile. Rivalz couvrait de ses peintures les églises, les abbayes, les hôpitaux, les hôtels et les châteaux de sa province; Pierre Subleyras fut bientôt à même d'en faire autant. Il vint à Paris en 1724, et remporta le grand prix de peinture en 1727. Il partit pour Rome comme

(1) C'est à M. Fernand Engerand que l'on est redevable de la production de ces comptes. (Voir la *Chronique des Beaux-Arts* du 27 avril 1895.)

(2) Clément de Ris, *Les musées de province*, p. 359.

(3) Julienne possédait une réduction du *Déjeuner de jambon*, très spirituellement peinte par Lancret lui-même. Cette reproduction passa ensuite chez M. de La Live. C'est d'après ce tableau que Moitte a exécuté la gravure sur laquelle on lit : « *Partie de Plaisirs*, N. Lancret, pinxit. P. E. Moitte, sculpsit. Dédiée à M. de La Live, Introducteur des ambassadeurs et membre honoraire de l'Académie royale de peinture et de sculpture, gravée d'après le tableau original, haut de un pied huit pouces et demi sur un pied quatre pouces de large, qui se voit dans sa belle collection des peintres et sculpteurs français. » Le même tableau, avec des variantes, a été plusieurs fois répété par Lancret. Voir, au musée d'Orléans, le *Repas dans un parc*, qui se trouvait chez M. de Gervilliers, au château d'Arcouville (Loiret), et qui reproduit de façon presque identique le tableau de Chantilly.

pensionnaire en 1728 et s'y trouva si bien, qu'après son temps de pension il s'y fixa pour le reste de sa vie. « L'air de cette ville, dit d'Argenville, qui convenait à son tempérament délicat, une vie tranquille, très propre à l'état d'un artiste qui aime son métier, le peu de dépense qu'on est obligé d'y faire, tout le détermina à s'y établir. Il s'y maria avec la signora Maria-Felice Tibaldi, fille du fameux musicien de ce nom, fameuse elle-même par ses miniatures, et dont la sœur avait épousé Charles Trémollière. On le reçut peu de temps après à l'Académie de Saint-Luc, et il prit rang parmi les *Arcadiens,* qui l'appelèrent Protogène. Sa femme y fut également incorporée sous le nom d'Astérie. »

Ce qui manque aux tableaux de Subleyras est surtout imputable au dix-huitième siècle. La plupart des peintres renommés à Rome aux approches du jubilé de 1750 avaient les défauts de Subleyras, sans posséder les mêmes qualités. Les tableaux de Subleyras, ingénieusement composés, sont presque toujours d'une couleur agréable et d'un effet heureux, mais on n'y sent rien de profond. Subleyras avait autant d'esprit que de talent; la culture de son intelligence était grande, et on avait plaisir à causer avec lui : « ... Il y a quinze ans que je le connais à Rome et que je l'aime, écrivait le sieur de Sironcourt à M. de Rouillé le 10 août 1748. Pour de l'esprit, il en a autant que créature humaine en peut avoir. Pour le goût, c'est prodige, et si vous voulez, Monseigneur, faire votre cours de peinture et de beaux-arts, vous ne saurez choisir un meilleur guide. Ce que vous verrez avec lui, sera vu au double, au centuple. Jamais personne n'a approfondi l'art, toutes ses parties, toutes ses appartenances, au point où il l'a fait... Ses vues sur la peinture et sur tous les arts qui y tiennent sont bien supérieures à ses tableaux... » L'homme d'esprit se montrait plus particulièrement dans les tableaux de genre : témoin les quatre petits tableaux tirés des Contes de la Fontaine : la *Courtisane amoureuse*, les *Oies du frère Philippe*, l'*Ermite* et le *Faucon*. Ces deux derniers sont au musée du Louvre (1)... Subleyras s'était

(1) Ces quatre tableaux se trouvaient dans la collection du duc de Penthièvre, au château de Châteauneuf-sur-Loire.

fait à Rome de puissants amis, au premier rang desquels était le cardinal Valenti Gonzague. Ce fut cette Éminence qui le présenta au pape et qui lui fit avoir, en 1745, la commande d'un grand tableau destiné à être reproduit en mosaïque pour la basilique de Saint-Pierre, suprême honneur pour un peintre. Le sujet qui fut imposé à Subleyras était l'*Évanouissement de l'empereur Valens à l'offrande des pains, pendant la messe grecque dite par saint Basile*. Ce tableau qui, malgré de nombreuse banalités, excita l'admiration des Romains, fut exposé à Saint-Pierre pendant trois semaines, puis transporté à l'atelier des mosaïques pontificales ; la mosaïque terminée, il fut placé dans l'église des Chartreux à Termini. C'est la dernière des grandes œuvres de Subleyras. Pris d'une maladie de langueur, le pauvre peintre alla à Naples, où il resta près d'un an, puis revint à Rome pour y mourir à l'âge de cinquante ans, le 28 mai 1749, laissant quatre enfants en bas âge. Il fut enterré dans l'église *Sant' Andrea delle fratre*... Subleyras n'avait pas été membre de l'Académie royale de peinture et n'avait exposé à aucun Salon.

La galerie de Chantilly possède le portrait de Benoît XIV, une des œuvres les plus recommandables de Subleyras.

CXXV. — *Portrait du pape Benoît XIV.*

H. 1m,25 ; L. 0m,98.

Prosper Lambertini, qui fut Benoît XIV, était né d'une illustre famille de Bologne, le 13 mars 1675. Théologien précoce, jurisconsulte émérite, littérateur distingué, passionné pour les arts, esprit juste et tolérant, il fut lié, fort jeune encore, avec les hommes les plus éminents de son siècle. Le P. Montfaucon disait de lui « qu'il avait deux âmes, une pour les sciences, l'autre pour la société ». Voici les charges ecclésiastiques qu'il avait successivement occupées : avocat consistorial et promoteur de la Foi, sous Innocent XII (1691 † 1700); chanoine de Saint-Pierre, prélat, consulteur du Saint-Office et associé à la congrégation des rites, sous Clément XI (1700 † 1721); canoniste de la Pénitencerie, sous Innocent XIII (1721 † 1724);

SUBLEYRAS (PIERRE)

(1699 † 1749)

BENOIT XIV

évêque d'Ancône en 1727 et cardinal en 1728, sous Benoît XIII (1724 † 1730); archevêque de Bologne en 1732, sous Clément XII (1730 † 1740). Il fut élu pape sous le nom de Benoît XIV, le 19 août 1740. Le temps des grandes querelles religieuses était passé; les pontifes romains avaient abdiqué, depuis des siècles, toute prétention à la suprématie temporelle, et Benoît XIV comprenait ce qu'il y a d'imprescriptible dans les changements lentement opérés par le temps. Il n'avait pas attendu l'apparition de l'*Esprit des lois* pour se gouverner selon cette parole : « Il faut quelquefois bien des siècles pour préparer les changements; les événements mûrissent, et voilà les révolutions (1). » Conciliateur et pacifique, ennemi des persécutions, Benoît XIV, discutant avec Montfaucon sur les droits des papes, disait, dès les premières années de son règne : « Moins de libertés de l'Église gallicane de votre part, moins de prétentions ultramontaines de la nôtre, et nous mettrons les choses à la place qu'elles doivent avoir. » Benoît XIV était un sage, « le sage par excellence », disait l'impératrice Élisabeth de Russie. Sa piété était faite de sincérité, de lumière et de tolérance. Ses mœurs, sans rien de guindé, étaient austères; « il fallait qu'elles fussent bien pures, disait le cardinal Spinelli, puisque la liberté qu'il mit dans ses propos ne jeta jamais le moindre nuage sur ses vertus ». Il lisait et relisait Dante, Arioste, Tasse, et, à ceux qui le lui reprochaient, il répondait : « J'ai souvent besoin de me les rappeler, pour avoir la pensée plus vive et l'expression plus forte. » Sa mémoire était extraordinaire... Au point de vue canonique, l'acte principal du pontificat de Benoît XIV fut, en 1756, la confirmation de la fameuse bulle *Unigenitus*, par laquelle le pape Clément XIV avait, en 1713, condamné le jansénisme renaissant; mais en même temps qu'il renouvelait cette condamnation, il n'avait garde de tout concéder aux Jésuites... Benoît XIV mourut le 3 mai 1758, après une maladie longue et douloureuse, durant laquelle il ne perdit ni la liberté de son esprit, ni la sérénité de son âme. Il avait beaucoup écrit. L'édition la plus complète de ses œuvres est celle de Venise : elle forme seize

(1) Montesquieu, *Esprit des lois*, liv. XXVIII, chap. x. Cet ouvrage (2 volumes in-4°, divisés en 31 livres) parut à Genève en 1748.

volumes in-folio, et le plus remarquable de ses ouvrages est son livre des *Synodes*, où il se révèle comme grand canoniste. C'est, en ces matières délicates, le livre qui dirige encore aujourd'hui nos évêques... Voici le portrait de Benoît XIV par Subleyras.

Benoît XIV, tourné de trois quarts à droite, est assis dans un fauteuil de bois sculpté et doré, dont le siège est garni de crépines d'or, et dont le dossier, recouvert de velours rouge, porte en son sommet les clefs de saint Pierre surmontées de la triple couronne. Sa main gauche repose sur le bras gauche du fauteuil, et de sa main droite il donne la bénédiction (1). De taille moyenne et de tournure un peu lourde, — c'est ainsi qu'en parlent ses contemporains, — il est habillé d'une longue robe de laine blanche, d'une aube garnie de dentelles passée par-dessus cette robe, d'un camail de velours rouge doublé d'hermine qui couvre les épaules et enveloppe la poitrine, et d'une étole dont les deux bandes brodées d'or descendent jusque sur les jambes. Sa tête, coiffée d'un bonnet de velours rouge bordé d'hermine, est massive, et plutôt pâle que vivement colorée. On y sent l'homme d'étude, plutôt que l'homme d'action. Les traits, sans être beaux, n'ont rien que de sympathique. Il y a beaucoup d'esprit dans les yeux, de finesse et de bonté dans la bouche, qui est grande, et de bienveillance dans toute la physionomie. Ce portrait est l'œuvre d'un maître. On aime à se rappeler, devant lui, le bel éloge gravé par Walpole sur le monument qu'il fit élever, en pleine Angleterre, à la mémoire du pape dont il avait eu l'honneur d'être l'ami : « Aimé des catholiques, estimé des protestants, humble, désintéressé, monarque sans favori, pape sans népotisme, et, malgré son esprit et son savoir, docteur sans orgueil, censeur sans sévérité. »

Benoît XIV étant monté sur le trône pontifical en 1740 et Subleyras étant mort en 1749, neuf ans après l'intronisation de ce pape, c'est nécessairement entre ces deux dates que ce portrait a été exécuté. Comme le peintre, atteint de la maladie de langueur qui le consuma lentement, ne fut plus que

(1) Cette main a quelque chose de conventionnel dans sa forme. Il est probable qu'elle n'a pas été peinte d'après la main du pape.

l'ombre d'un vivant deux ou trois ans avant sa mort, ce ne peut être durant cette période de souffrance et d'affaiblissement qu'il ait été appelé à peindre le portrait du pape. En plaçant l'exécution de ce portrait vers 1745, on doit être bien près de la vérité (1). Benoît XIV avait alors environ soixante-dix ans. C'est l'âge, en effet, qu'on lui peut donner dans cette peinture. Elle est l'œuvre d'un maître vraiment français. Les qualités d'exécution les plus brillantes et les plus solides s'y font voir, en même temps que s'y fait sentir l'esprit d'observation le plus clair et le plus pénétrant.

On sait que Voltaire, qui dédiait sa tragédie de *Mahomet* au roi de Prusse, en faisait également hommage au pape : « Votre Sainteté, écrivait-il à Benoît XIV, voudra bien pardonner la liberté que prend un des plus humbles, mais l'un des plus grands admirateurs de la vertu, de consacrer au chef de la véritable religion un écrit contre le fondateur d'une religion fausse et barbare... » Mais ce qu'on n'a pas assez remarqué, c'est que le distique latin qui accompagnait l'envoi du *Mahomet* ayant été écrit en 1745, au moment où Subleyras venait de peindre le portrait du pape, il est probable qu'il s'appliquait à ce portrait. On sait la réponse de Benoît XIV à Voltaire ; elle prouve en faveur de la prodigieuse mémoire du pape et de sa vaste érudition : « Il y a quelques semaines qu'on me présenta de votre part votre admirable tragédie de *Mahomet* que j'ai lue avec un très grand plaisir. Le cardinal Passionei me donna ensuite en votre nom le beau poème de *Fontenoy*. M. Leprotti m'a communiqué votre distique pour mon portrait :

Lambertinus hic est, Romæ decus et pater orbis.
Qui mundum scriptis docuit, virtutibus ornat.

Dès que ce distique fut publié à Rome, on nous dit qu'un homme de lettres français, se trouvant dans une société où l'on en parlait, avait repris dans le premier vers une faute de quantité. Il prétendait que le mot *hic*, que vous employez comme *bref*, doit être toujours *long*. Nous répondîmes qu'il était

(1) Le cardinal Valenti Gonzague venait de présenter Subleyras au pape, qui l'avait pris en gré.

dans l'erreur; que cette syllabe était indifféremment *brève* ou *longue* dans les poètes, Virgile ayant fait ce mot *bref* dans ce vers :

Solus hic inflexit sensus animamque labantem,

et *long* dans cet autre :

Hic finis Priami fatorum, hic exitus illum.

Donné à Rome, à Sainte-Marie Majeure, le 19 septembre 1745, la sixième année de notre pontificat. » C'était assez bien répondu pour un homme qui n'avait pas lu Virgile depuis cinquante ans.

Le distique de Voltaire ne serait-il pas bien placé au bas du portrait de Benoît XIV par Subleyras?

VANLOO (Charles-André, dit Carle). — 1705 † 1765.

Carle Vanloo, d'origine hollandaise, naquit à Nice le 15 février 1705. Son frère aîné, Jean-Baptiste, beaucoup plus âgé que lui, fut son premier maître. Appelé en Italie par le duc de Savoie, il emmena Carle avec lui et le plaça, à Rome, chez le peintre Benedetto Luti d'abord et chez le sculpteur Le Gros ensuite. De retour à Paris, Carle remporta le premier prix de peinture en 1724, partit pour Rome avec le titre de pensionnaire en 1727, s'y remit à l'étude comme s'il n'avait encore rien appris, remporta le prix de l'Académie de Saint-Luc, et fut créé chevalier par le pape en 1731, à l'âge de vingt-six ans. En revenant en France, il s'arrêta à Turin, y séjourna pendant près de trois ans, s'y prit d'amour pour une cantatrice célèbre, la fille du musicien Somis, que les poètes chantaient sous le nom de Philomèle, l'épousa et revint avec elle à Paris en 1734. Alors commença pour lui une suite ininterrompue de succès. Académicien en 1735, adjoint à professeur le 7 juillet 1736, professeur le 2 juillet 1737, adjoint à recteur le 29 mai 1752, recteur le 6 juil-

let 1754, directeur le 25 juin 1763, chevalier de Saint-Michel, premier peintre du roi, etc. Il peignait à fresque, en détrempe, à l'huile, et même à l'encaustique. Décors d'opéras, tableaux religieux, d'histoire et de mythologie, portraits, il avait abordé tous les genres et passait pour avoir excellé dans tous. Chargé en 1764 de décorer, aux Invalides, la chapelle de saint Grégoire, il fit avec soin les esquisses des tableaux qu'il devait y peindre et les exposa avec grand succès au Salon de 1765. La mort l'interrompit brusquement dans ce travail, le 15 juillet 1765.

Ce peintre, à l'imagination toujours éveillée, avait été, en dehors de son art, le plus commun des hommes. Très recherché du monde, il y était fort effacé. Mme Geoffrin l'appelait à ses dîners, et il y faisait piètre figure. Diderot, qui le connut beaucoup et qui ne lui marchanda pas les éloges, écrit dans son *Salon* de 1765 : « Mais dites-moi donc où cette bête de Vanloo a trouvé cela? Car c'était une bête : il ne savait ni lire, ni écrire, ni parler, ni penser... » Cette « bête » n'en était pas moins inépuisable dans des improvisations, que l'on regardait de son temps comme des manifestations du grand style. Dandré-Bardon, son confrère à l'Académie royale de peinture, disait alors : « Peu de dessinateurs ont possédé aussi parfaitement que lui les formes élégantes de l'antique (1). » Fontaine, un autre des biographes de Carle Vanloo, ajoutait : « Jamais peintre ne poussa plus loin que Carle Vanloo la correction du dessin (2). » Et Diderot écrivait : « Vanloo avait tous les symptômes du génie. Il dessinait facilement, rapidement, grandement; il a peint large, son coloris est vigoureux et sage... Il était né peintre, comme on naît apôtre... » A la ville aussi bien qu'à la cour, il était l'objet d'un engouement qui n'avait pas de bornes. Il allait tous les soirs à la comédie. Ayant, pour cause de maladie, manqué pendant quelque temps à cette habitude, le parterre tout entier, le jour où il reparut dans sa loge, se leva et l'acclama comme un roi. On pourrait presque dire que la France prit le deuil à sa mort. Voltaire seul jouissait alors d'une semblable popula-

(1) Dandré-Bardon, *Vie de Carle Vanloo*, 1765, in-12, p. 25.
(2) Fontaine, *Le nécrologe des hommes célèbres de France*, année 1766.

rité. Aucun peintre n'avait été plus fêté de son vivant, et il y avait eu beaucoup d'excès dans ces ovations. Par un injuste retour des choses d'ici-bas, aucun peintre ne fut plus décrié après sa mort. Quand la révolution classique dont David s'était déclaré le chef eut été triomphante, on jeta l'anathème, au nom de l'antiquité grecque et romaine, sur ceux qui se rattachaient encore à l'école facile, abondante et maniérée du milieu du dix-huitième siècle, si brillamment personnifiée par Carle Vanloo. La suprême injure était de les appeler « des *Vanloo* ». On avait même fait du nom de Vanloo le verbe *Vanlooter* qu'on appliquait à ceux dont le style était sans noblesse, la forme sans grandeur. On est redevenu plus juste aujourd'hui pour Carle Vanloo et pour les peintres qui avaient été ses contemporains. Peut-être leur accorde-t-on un peu trop, après leur avoir par trop refusé. La mesure en tout est si difficile à garder!... Il ne faut pas parler avec irrévérence d'un maître qui a peint des tableaux comme ceux de *Saint Charles Borromée,* dans l'église Saint-Méry, et des portraits comme celui de Marie Leczinska au musée du Louvre.

CXXVI. — *Une jeune femme jouant avec des enfants et leur distribuant des perles.*

H. 1m,10 ; L. 1m,23.

Assise de profil à gauche, une jeune femme, coiffée d'une abondante chevelure d'un blond vénitien, est accoudée à une table recouverte d'un tapis de velours rouge. De sa main gauche, elle soulève le couvercle d'un coffret rempli de perles, et, de sa main droite tendue en avant, elle fait danser un collier au-dessus d'un groupe d'enfants nus, qui s'ébattent à ses pieds et dont elle s'amuse à exciter la convoitise. La robe d'un jaune verdâtre, qui habille cette figure en découvrant très généreusement la poitrine, est passée par-dessus une chemise de linge blanc, dont la manche gauche tombe, avec complaisance aussi, de manière à laisser à nu l'épaule et le haut du bras. Cette femme est jeune, sans donner l'impression rafraîchissante de la jeu-

nesse; belle, sans rien de captivant dans sa beauté; opulente de formes et noble de tournure, sans s'imposer précisément à notre admiration. Les enfants, de leur côté, n'ont rien non plus de la grâce naïve et de la gentillesse inconsciente qui sont le charme de l'enfance. Ils sont au nombre de quatre : l'un est debout au milieu des trois autres, qui sont assis, ou plutôt accroupis et comme tassés autour de lui; il se hausse en tendant ses petites mains pour s'emparer des rangées de perles que la dame fait miroiter et danser au-dessus de sa tête... Ce tableau, quoiqu'il soit d'une bonne couleur et d'une belle tenue de lignes, n'est pas de ceux qui permettent de prendre la mesure de Carle Vanloo. On y sent encore le peintre qui se cherche, et comme la répétition d'une chose apprise. Il montre l'influence que l'Italie avait exercée sur l'artiste français. On ne peut se défendre, en le regardant, de songer surtout aux maîtres de Venise, à Paul Véronèse particulièrement et aussi au Tintoret.

DUPLESSIS (Joseph-Silfrède). — 1725 † 1802.

Joseph-Silfrède Duplessis, né à Carpentras le 22 septembre 1725, fut élève d'abord de son père, Joseph-Guillaume Duplessis, dit Duplessis le Vieux, qui de chirurgien s'était fait peintre (1), puis du frère chartreux J.-G. Imbert, et un instant il se sentit hésitant entre l'art et l'Église; mais sa vocation de peintre l'avait vite ressaisi. Il était allé à Rome en 1745, et s'y était mis à l'école de Subleyras. De retour à Paris en 1752, il fut agréé à l'Académie royale de peinture le 29 juillet 1769, reçu académicien le 6 août 1774, et nommé conseiller le 8 janvier 1780. Portrait, histoire, paysage, il avait abordé tous les genres, mais ses portraits seuls lui valurent la célébrité (2). En présence du modèle vivant, son dessin est spirituel, son pinceau

(1) Le musée d'Avignon possède des œuvres de Duplessis le Vieux.

(2) On peut juger Duplessis, comme peintre d'histoire, dans la *Cène* de la cathédrale de Saint-Siffrein à Carpentras.

facile et léger, mais sa couleur reste presque toujours un peu froide. Il a le don de pénétrer le caractère particulier de chaque physionomie, et d'en rendre l'esprit, sans jamais pousser jusqu'à la caricature. Les plus grands et les plus illustres personnages de son temps vinrent poser devant lui, depuis le roi et Monsieur, frère du roi, jusqu'à Franklin, Gluck, Marmontel, M. et Mme Necker, etc. Ses portraits, en grand nombre, furent exposés aux Salons de 1769 à 1801. Parcourez ces Salons, vous vous y rencontrerez, grâce à Duplessis, en très bonne compagnie. Ruiné par la Révolution, Duplessis obtint, en 1794, la place d'administrateur du musée spécial de Versailles, et ce fut à Versailles qu'il mourut le 11 germinal an X (1er avril 1802).

Les portraits de la duchesse de Chartres et de Monsieur, frère du roi, que nous allons trouver dans la galerie de Chantilly, furent exposés au Salon de 1779. C'est à ce même Salon que parut le portrait du comte d'Angiviller, qui est au musée de Versailles, et dont l'esquisse peinte se voit également au musée Condé.

CXXVII. — *La duchesse de Chartres en présence du vaisseau « le Saint-Esprit », qui emporte le duc de Chartres au combat d'Ouessant.*

H. 0m,970; L. 1m,30.

Nous sommes en pays breton, au bord de l'Océan, à la veille du combat naval engagé, le 17 juillet 1778, dans les eaux de la Helle, en vue de l'île d'Ouessant, entre la flotte française, commandée par l'amiral d'Orvilliers, et la flotte anglaise, commandée par l'amiral Keppel. Le duc de Chartres, qui demandait au roi la charge de grand amiral, a voulu prouver qu'il était digne d'un pareil honneur, et il s'est embarqué sur le vaisseau *le Saint-Esprit,* commandé par La Mothe-Picquet, pour rejoindre l'escadre française (1)... Au fond du tableau : à gauche, la mer, avec le vaisseau *le Saint-Esprit* qui porte

(1) La Mothe-Picquet fut un des intrépides marins de notre vieille France, et le vaisseau *le Saint-Esprit* fut, dans l'ordre de bataille du combat d'Ouessant, le chef de file de la division d'arrière-garde.

DUPLESSIS (JOSEPH-SILFRÈDE)

(1725†1802)

LA DUCHESSE DE CHARTRES

EN PRÉSENCE DU VAISSEAU « LE SAINT-ESPRIT »

QUI EMPORTE LE DUC DE CHARTRES AU COMBAT D'OUESSANT

le prince et sa fortune ; à droite, des rochers égayés de verdure. Sur le premier plan, la duchesse de Chartres est assise, accoudée de son bras gauche à l'une des pierres détachées de ces roches. De sa main droite, elle tient un style, et de sa main gauche elle tenait un livre, qu'elle a laissé tomber à terre et que l'on voit tout grand ouvert à ses côtés. La tête relevée, les yeux fixés droit devant elle, elle suit le rêve de son cœur d'un regard dont la douceur semble mêlée d'une certaine tristesse... On sait ce qui advint. Le duc de Chartres fit vaillamment son devoir au combat d'Ouessant, mais l'issue de cette action resta douteuse. Les deux flottes rentrèrent, l'une à Brest, l'autre à Portsmouth, en chantant victoire, c'est-à-dire qu'aucune d'elles ne fut ni tout à fait victorieuse ni tout à fait vaincue. Après avoir attribué la demi-victoire au duc de Chartres, on lui imputa la demi-défaite, et le titre qu'il convoitait lui fut définitivement refusé. On ne saurait dire que nul pressentiment de ce déboire ne se fasse sentir dans la duchesse de Chartres. Elle voudrait sourire à l'espérance, mais une involontaire mélancolie imprime à sa physionomie quelque chose de touchant. La duchesse était belle, belle surtout à force de bonté. Duplessis l'a peinte ici presque de face, très légèrement tournée de trois quarts à gauche, de manière que rien ne se perde de ses traits. Une abondante chevelure d'un blond châtain forme, au-dessus de son front largement découvert, un paquet de crêpés qui alourdit la tête et en exagère la grosseur. La physionomie est remarquablement douce. Les yeux, d'un bleu pâle, sont, chez cette princesse, le miroir d'une âme généreuse ; la bouche exprime une extrême bienveillance : le nez est d'une régularité parfaite ; les joues, quoique fardées, sont fleuries de jeunesse. La princesse est habillée d'une jupe de satin blanc, fort bien drapée sur la partie inférieure du corps, et d'une casaque de même étoffe et de même couleur, garnie de dentelles, ouverte en carré sur la poitrine et négligemment attachée à la taille par un ruban d'un bleu clair. Les pieds, que découvre la robe, sont nus et chaussés de sandales, garnies de rubans bleus semblables à la ceinture... En 1778, la duchesse de Chartres avait vingt-cinq ans, était en plein épanouissement de jeunesse ; mais Duplessis, très bon portraitiste,

était médiocre peintre d'histoire, et, tout en rendant au vif une des plus touchantes figures de la fin de notre dix-huitième siècle, il a peint un assez froid tableau. La duchesse de Chartres, introduite ainsi dans une scène qui a sa date et sa signification historiques, n'est pas, sous le pinceau de Duplessis, sans une certaine gaucherie dans sa pose. La chaleur du ton, ces caresses des ombres et de la lumière, dont les coloristes enveloppent si amoureusement leurs modèles, font surtout défaut à Duplessis. Il n'était pas coloriste ; on ne saurait lui demander que ce qu'il pouvait donner. Un simple portrait à mi-corps, semblable à celui que Mme Vigée-Lebrun nous a laissé de cette même princesse au musée de Versailles, eût fait beaucoup mieux son affaire.

Louise-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre était fille de Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre, et de Marie-Thérèse-Félicité d'Este. Son grand-père avait été le comte de Toulouse ; elle était, de ce chef, la dernière héritière des fils légitimés de Louis XIV. Elle naquit à Paris le 13 mars 1753, et fut mariée en 1769, à l'âge de seize ans, à Louis-Philippe-Joseph d'Orléans, duc de Chartres, qui n'échangea ce titre contre celui de duc d'Orléans qu'après la mort de son père, en 1785. La duchesse de Chartres parut avantageusement à la cour, et ne la quitta qu'après la brouille du duc de Chartres avec le roi. Les œuvres de piété occupèrent dès lors le meilleur de sa vie. Elle avait su se gagner tous les cœurs. Partageant les vertus de son père, elle eut part aussi à la popularité, qui les protégea l'un et l'autre contre les énergumènes de la Terreur. La duchesse d'Orléans ne voulut pas quitter la France durant la Révolution, et elle conserva sa liberté jusqu'en 1793. Emprisonnée alors au Luxembourg, elle y fut oubliée jusqu'au 9 thermidor (27 juillet 1794). On la transféra alors dans la maison de santé du docteur Belhomme, où elle resta jusqu'au 12 septembre 1797. Privée de ses biens, proscrite et conduite en Espagne, elle y retrouva sa fille, Madame Adélaïde, et entreprit de rapprocher ses fils des Bourbons réfugiés à Mittau. Chassée d'Espagne par les événements de 1808, elle alla à Mahon, où elle put embrasser son fils aîné, Louis-Philippe, qu'elle n'avait pas vu depuis vingt

ans, et qu'elle eut le bonheur de marier, l'année suivante (25 novembre 1809), à Marie-Amélie de Bourbon, fille de Marie-Caroline d'Autriche, reine de Naples. Elle revint à Paris aussitôt après la première restauration des Bourbons, y resta durant les Cent-jours, et fut entourée d'égards par Napoléon. Aussitôt après la seconde restauration, elle rentra en possession de ses biens et acheva la réconciliation de l'aîné de ses fils, Louis-Philippe d'Orléans, avec les Bourbons. L'exercice des vertus chrétiennes continua de l'occuper tout entière. Son infatigable charité lui charma la mort, après avoir été la consolation de sa vie. Elle mourut à Ivry-sur-Seine, le 23 juin 1821, âgée de soixante-huit ans, ne laissant qu'un fils et une fille : le duc d'Orléans, qui devint en 1830 Louis-Philippe Ier, roi des Français, et Madame Adélaïde. Elle avait eu deux autres fils : le duc de Montpensier et le comte de Beaujolais, auxquels elle survécut (1)... La duchesse de Chartres est chez elle dans la galerie de son petit-fils, Monsieur le duc d'Aumale (2).

CXXVIII. — *Portrait du comte de Provence.*

H. 0m,80; L. 0m,64.

Celui qui devait être Louis XVIII était le quatrième fils du Grand Dauphin, fils aîné de Louis XV et de Marie-Josèphe de Saxe. Il naquit à Versailles, le 17 novembre 1755, et reçut à sa naissance le titre de comte de Provence. Ainsi que ses frères, le duc de Berry, qui fut Louis XVI, et le comte d'Ar-

(1) La duchesse de Chartres avait eu six enfants, dont deux, morts en bas âge, n'ont pas d'histoire. Les quatre autres sont : 1° Louis-Philippe d'Orléans, né à Paris au Palais-Royal, le 6 octobre 1773, roi des Français de 1830 à 1848, mort en Angleterre le 26 août 1850; 2° Antoine Philippe, duc de Montpensier, né le 3 juillet 1775, mort en Angleterre le 18 mai 1807; 3° Eugénie-Adélaïde-Louise d'Orléans (Madame Adélaïde), née le 23 août 1777, morte le 31 décembre 1847; 4° Alphonse Léodgard, comte de Beaujolais, né le 7 octobre 1779, mort à Malte le 30 mai 1808.

(2) Bachaumont décrit ainsi le portrait-tableau de Duplessis : « Salon de 1779. — Le *Portrait de madame la duchesse de Chartres*, par Duplessis. — La princesse, très ressemblante et bien drapée, a les pieds nus. Elle est couchée (c'est assise qu'il faut dire), elle rêve, elle a laissé tomber son livre, elle est au bord de la mer. L'on voit un vaisseau qui vogue, ce qui indique le moment où Monsieur le duc de Chartres s'embarque avec l'armée navale sur le vaisseau *l'Océan* (le *Saint-Esprit*) pour le combat d'Ouessant. »

tois, qui fut Charles X, il eut pour gouverneur le duc de la Vauguyon et pour précepteur l'évêque de Limoges, Coëtlosquet, secondé par le P. Berthier, de la compagnie de Jésus; l'abbé Noblet lui apprit la physique, et Moreau, l'historiographe, lui enseigna l'histoire; le Dauphin et la Dauphine, connus pour la sévérité de leur religion, surveillaient eux-mêmes l'éducation de leurs fils. Le comte de Provence était doué de dispositions précoces et d'un rare esprit naturel. Ses frères étaient les premiers à reconnaître sa supériorité intellectuelle. Survenait-il une difficulté dans les devoirs? « Il faut demander cela à mon frère de Provence », disait aussitôt le duc de Berry... Le 14 mai 1771, le comte de Provence épousa Louise-Marie-Joséphine de Savoie, fille du roi de Sardaigne Victor-Amédée III; il n'avait pas encore dix-sept ans et semblait fort épris de sa femme, dont l'influence sur lui fut, du reste, à peu près nulle. Louis XV mourait trois ans après (10 mai 1774), le duc de Berry devenait Louis XVI, et le mouvement des idées, qui allait entraîner la France, agitait la cour et divisait la famille royale. Dès ce moment, le comte de Provence prédisait la Révolution; il appelait le balancement de l'autorité royale et de l'autorité parlementaire « un monstrueux équilibre », et deux ans après (avril 1776), dans un libelle anonyme : *les Mannequins, conte ou histoire, comme l'on voudra,* il attaquait avec esprit Maurepas et Turgot, « têtes demi-pensantes, dont les réservoirs étaient ouverts à toutes les visions et à toutes les manies gigantesques! »... En 1777, Monsieur visite la Guyenne, le Languedoc, la Provence, et y rencontre l'empereur Joseph II. A Toulouse, il se montre plein de grâces pour les académiciens des Jeux floraux, et il se fait inscrire au nombre des « mainteneurs de gai savoir ». A son retour à Paris, il s'installe au palais du Luxembourg et au château de Brunoy, et se compose une cour à lui, dans laquelle il fait bonne place aux lettrés, aux savants, aux artistes. Il prend Ducis comme secrétaire de ses commandements, et fait entrer dans son conseil Morel, l'auteur de la *Caravane.* Doyen, P.-F. Didot, Rulhières, Treillard, Target, Laporte du Theil, l'abbé-poète de Lattaignant, Arnaud, les architectes Louis et Chalgrin, Élie de Beaumont, le marquis de Bièvre, homme d'esprit autant que grand chirurgien, etc.,

avaient leurs grandes entrées chez Monsieur, que Paris aussi avait adopté comme Mécène. Il y avait alors à Paris le *Théâtre de Monsieur*, le *Journal de Monsieur*, l'*Imprimerie de Monsieur*, le *Lycée de Monsieur*, qui comptait, au nombre de ses professeurs, La Harpe, Condorcet, Monge (1)... L'esprit du comte de Provence plaisait à la jeune reine, mais sa réputation de savant et de sage contrariait la frivolité de la cour de Versailles, où Monsieur ne paraissait plus qu'une fois ou deux par semaine. La sagesse fut pour beaucoup sans doute dans la rare fortune de ce prince, qui fut, au dix-neuvième siècle, le seul des souverains de la France auquel il ait été donné de mourir aux Tuileries.

Duplessis, dans un charmant et vivant portrait, nous montre le comte de Provence au moment le plus brillant de sa jeunesse. Ce portrait, ayant été exposé au Salon de 1779, avait été peint sans doute durant l'année 1778. Monsieur avait alors vingt-trois ans. Il est de trois quarts à droite, presque de face, assis sur un siège doré garni de damas rouge, dont on ne voit que le haut du dos. L'esprit tenait lieu de beauté au frère de Louis XVI. Dans la peinture de Duplessis, la physionomie du prince est intelligente au plus haut point. Ses cheveux, poudrés et coiffés en ailes de pigeon de chaque côté des tempes, forment, derrière la tête, une queue attachée par un ruban noir. Son visage, soigneusement rasé, est en plein épanouissement de jeunesse; les colorations en sont fraîches et délicates. Le front est large et bien éclairé. Les yeux sont rieurs et seraient facilement railleurs; la bouche, aux lèvres charnues, en achève finement l'expression; le nez, très bourbonien, est un peu court; les joues, par le bas surtout, sont lourdes déjà, et le double menton commence à paraître. Le cou est entouré d'une cravate de batiste blanche, terminée par une barbe de dentelle formant jabot sur le gilet. L'habit, coupé à la française, est de satin blanc, bordé de guirlandes de fleurs très finement brodées, et garni de larges boutons recouverts du même satin et des mêmes broderies. Les ordres royaux complètent l'agrément de ce cos-

(1) Le *Lycée de Monsieur* devint plus tard l'*Athénée royal*.

tume. Sous l'habit, passe le cordon bleu du Saint-Esprit, tombant de l'épaule droite et croisant la poitrine ; la croix de Saint-Louis, suspendue au cou, est rappelée par un large ruban rouge attaché sur l'habit, au côté gauche de la poitrine. La figure du prince, très simple et très vraie d'attitude, s'enlève en lumière, dans un cadre ovale, sur un fond perdu brun, virant au gris du côté de la lumière.

Voilà un portrait noblement conçu sans ostentation de noblesse, lumineux sans éclat, paré des belles clartés de l'esprit français. Le dessin en est parfait et les colorations en sont excellentes. La tête est parlante ; le modelé n'y laisse rien à désirer. Les étoffes également sont d'une vérité surprenante ; l'œil se prend au satin de l'habit et aux broderies qui en rehaussent la blancheur comme à quelque chose de réel et de délicat tout ensemble. Le comte de Provence, nous l'avons dit, a vingt-trois ans dans cette peinture, et la ressemblance est telle que, trente-cinq ou quarante ans plus tard, quand le prince aura repris possession du trône de ses pères, on retrouvera encore dans les portraits du roi quelque chose du portrait de Monsieur.

Ce portrait a été gravé en couleur par Sergent, presque au moment où il a été peint. On y lit : « Portrait de Monseigneur le comte de Provence ; peint par J. Duplessis, gravé par Sergent. » Cette gravure garantit la double authenticité du peintre et du personnage représenté.

CXXIX. — *Portrait du comte d'Angiviller.*

H. 0m,47 ; L. 0m,39.

Charles-Claude La Billarderie, comte d'Angiviller, directeur général des bâtiments du roi, jardins, manufactures et académies, maréchal de camp et membre de l'Académie des sciences, fut, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, un des protecteurs les plus éclairés des sciences, des lettres et des arts. Son influence sur Louis XVI était grande, même en matière politique. Sa femme, qui avait été de l'intimité de Mme de Pompadour, réunissait dans ses salons les hommes les plus distingués de son temps. Lui-même

se plaisait dans la société des savants et des artistes, et il leur accordait tous les encouragements qui étaient en son pouvoir. Il continua les embellissements commencés par Buffon au Jardin des plantes, et fut le fondateur du musée du Louvre. Au moment où éclatait la Révolution, il présentait un compte de vingt millions. Cela parut exorbitant. Peut-être n'avait-il pas toujours assujetti ses dépenses aux principes sévères d'économie qui doivent diriger ceux qui disposent des deniers de l'État ; peut-être, dans ses libéralités, avait-il outrepassé les bornes. Le 7 novembre 1790, Lameth l'accusa de dilapidations devant l'Assemblée constituante, et le 15 juin 1791, un décret, rendu sur le rapport de Camus, ordonna la confiscation de ses biens. Forcé de quitter la France, il se réfugia en Russie d'abord, en Allemagne ensuite, et mourut à Altona, dans un couvent de moines, en 1810. Il avait formé à ses frais un magnifique cabinet de minéralogie, qu'il donna au roi, et qui fut réuni au Muséum d'histoire naturelle de Paris, en 1780.

Le portrait du comte d'Angiviller, par Duplessis, fut exposé au Salon de 1779, en même temps que les portraits de la duchesse de Chartres et du comte de Provence. Il se voit maintenant au musée de Versailles. L'esquisse peinte de ce portrait, de dimensions très réduites, se trouve dans la galerie de Chantilly. Le comte d'Angiviller est assis devant son bureau, la main gauche appuyée au bras de son fauteuil, et la main droite posée sur des plans qui se déroulent devant lui (1). Le corps, coupé à mi-jambes, est de trois quarts à gauche, tandis que la tête, tournée en sens inverse, se montre de trois quarts à droite. Le front est largement découvert par les cheveux, poudrés et coiffés à la mode de Louis XVI, comme le sont ceux du comte de Provence dans le précédent portrait ; les yeux sont beaux et la bouche en complète l'expression bienveillante ; le nez est bien dessiné ; les joues, rasées de frais, sont en santé. La physionomie est aimable, mais d'une amabilité un peu hautaine. Une cravate blanche, garnie de dentelles formant jabot, entoure le cou. L'habit, de couleur lilas, est passé sur un gilet blanc brodé,

(1) Le bureau est en acajou, et le fauteuil est en bois doré, recouvert de bleu clair.

dont les basques, garnies de larges poches, débordent jusque sur les cuisses ; la culotte courte, semblable à l'habit, est attachée, au-dessous des genoux, sur les bas qui sont blancs. Les ordres royaux ajoutent à l'opulence de ce costume. Le comte d'Angiviller porte la croix de Saint-Maurice et Lazare, suspendue à son cou par un ruban vert. Quant à la croix de Saint-Louis et à son ruban rouge passé dans la boutonnière de l'habit, cette décoration étant exclusivement militaire, M. d'Angiviller la doit à son grade de maréchal de camp... On ignore la date de la naissance de M. d'Angiviller. Ce portrait nous la donne par à peu près. Il fut peint en 1778, et représente un personnage âgé d'environ quarante-cinq ans. M. d'Angiviller serait donc né vers 1733.

Cette esquisse était entrée chez Monsieur le duc d'Aumale comme étant celle du portrait de M. de Vergenne (1). C'était une erreur. Les nombreux portraits gravés de M. de Vergenne, notamment la belle estampe de Berwick, suffisent à le démontrer. On ignore, en outre, si Duplessis a jamais peint un portrait de M. de Vergenne, tandis qu'on a la preuve qu'il en a peint un de M. d'Angiviller, qui figurait, nous l'avons dit, au Salon de 1779, à côté des portraits de la duchesse de Chartres et du comte de Provence, qu'on vient de voir dans la galerie de Chantilly. M. de Vergenne, d'ailleurs, n'ayant jamais servi dans les armées du roi, ne pouvait être décoré de la croix de Saint-Louis.

CXXX. — *Portrait d'une dame inconnue.* (Attribué à Duplessis.)

H. 0m,80; L. 0m,60.

Ce portrait est en buste, sur un fond perdu de couleur verdâtre. La dame, assise sur une chaise dont on ne voit que le dossier, tient de ses deux mains une couronne de laurier. Elle n'est pas précisément vieille encore ; mais elle n'est plus jeune, et, à défaut de beauté, elle garde quelque chose de plaisant. Sa tête est de face et son corps de trois quarts à gauche. Elle a pour elle la

(1) Charles Gravier, comte de Vergenne, né à Dijon le 28 décembre 1717, mort le 13 février 1787, après avoir été vingt-quatre ans ambassadeur et treize ans ministre.

santé ; ses traits, sans être beaux, respirent l'esprit, la bonne humeur et la bonté. L'embonpoint l'a envahie déjà, et son cou en est arrivé à se confondre presque avec ses épaules. Ses cheveux, poudrés et relevés en mousse au-dessus du front, sont coiffés d'un bonnet de dentelles, qui forme comme deux petites ailes au-dessus des tempes. Ses yeux sont remplis de gaieté, sa bouche est rieuse, et son nez, légèrement épaté, semble rieur aussi. Un collier de perles entoure ce qui reste du cou. Sa robe, ouverte en carré sur la poitrine, est en soie rouge brochée de fleurs blanches ; des nœuds rouges et blancs garnissent le devant du corsage ; un ruché de même couleur descend de chaque côté du haut en bas ; les manches, coupées à la hauteur du coude, sont agrémentées de dentelles, qui couvrent le haut des avant-bras. Ce costume appartient aux alentours de l'année 1780... On a nommé Mme Geoffrin devant ce portrait, et le caractère enjoué de cette figure conviendrait assez à la femme excellente qui avait pris pour devise : « Donner et pardonner » ; mais on ne peut s'arrêter à cette attribution. Mme Geoffrin, née en 1699, mourut à soixante-dix-huit ans, en 1777. Ses portraits, aux différents âges de sa vie, sont connus, et ne ressemblent nullement à celui-ci. Les portraits de sa vieillesse la montrent, non pas envahie par l'embonpoint, mais amaigrie au point d'être presque décharnée. Mme Geoffrin appartient à un autre âge que la femme dont nous avons ici le portrait. Et puis, comment cette amie des philosophes, qui n'avait nulle prétention à être elle-même une muse, se serait-elle fait peindre avec une couronne de laurier entre les mains ? Il faut donc renoncer à cette dénomination, et mettre un simple point d'interrogation devant ce portrait. Cette aimable femme tout épanouie d'aise et de contentement, avec quelque chose de frais et de sain dans son sourire, a dû prendre la vie comme elle est et y marcher bravement selon son cœur. Si elle a eu des romans, ils ont dû avoir quelque chose de salubre. Mais pourquoi cette couronne de laurier ?... Quant au peintre, on peut avec beaucoup de vraisemblance nommer Duplessis. On retrouve, en effet, dans cette peinture, la franchise et la sincérité qui furent les qualités coutumières de cet habile portraitiste.

GREUZE (Jean-Baptiste). — 1725 † 1805.

Avec Greuze, l'art bourgeois fait son apparition dans la peinture française. Il succède aux élégances, aux raffinements et à l'afféterie de l'art de la Régence et du règne de Louis XV, et va être à son tour remplacé bientôt par l'art pseudo-classique de David et de son école. Les théories littéraires de Diderot avaient pénétré l'âme du peintre; les drames domestiques, après s'être emparés de la scène, allaient prendre possession de la peinture... Jean-Baptiste Greuze naquit à Tournus, près de Mâcon, le 21 août 1725. Tout enfant, il dessinait d'instinct, comme l'oiseau chante, et son père s'exaspérait à la vue de ce qu'il appelait des gribouillages. Par bonheur, ils furent montrés à un peintre lyonnais, Gromdon, père de Mme Grétry, qui, devinant un artiste dans cet enfant, l'emmena à Lyon et le mit promptement en état de faire des portraits. Le jeune Greuze accompagna ensuite son maître à Paris, où il travailla de lui-même, prenant son bien partout où il le trouvait. On le perd de vue jusqu'à l'apparition de son premier tableau, *la Lecture de la Bible*. Greuze, pour son coup d'essai, avait fait un coup de maître. On se demandait s'il était possible qu'un peintre, inconnu la veille, pût obtenir un pareil succès. D'autres tableaux, plus remarquables encore, exposés coup sur coup, *la Malédiction paternelle, le Fils puni, l'Accordée de village*, etc., dissipèrent tous les doutes. Dès lors, la réputation de Greuze était faite. « Voici votre peintre et le mien, écrit Diderot dans son Salon de 1755, le premier parmi nous qui se soit avisé de donner des mœurs à l'art. » Ainsi commence, entre le peintre et l'écrivain, cette intimité dont les *Salons* du célèbre critique allaient être le constant témoignage. Présenté par Pigalle à l'Académie, Greuze fut agréé le 28 juin 1755 sur son tableau *l'Aveugle trompé*. Il partit pour l'Italie à la fin de cette année 1755, et n'y resta guère plus d'un an. Ce peu de temps lui avait suffi pour se perdre dans l'imitation

italienne. Il n'exposa au Salon de 1757 que des pastiches, dans lesquels son originalité semblait avoir définitivement sombré. Fort heureusement, il se reprit, redevint le peintre de la vie de famille, du drame et du mélodrame bourgeois, et put continuer l'œuvre qu'il avait si brillamment commencée... L'Académie attendait toujours le tableau qu'il lui devait pour être reçu académicien. Après l'avoir plusieurs fois averti, elle lui interdit ses expositions. Greuze enfin se décida. Voulant être académique, il choisit pour sujet : *L'empereur Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner,* fit une médiocre peinture, — on en peut juger au musée du Louvre, — et ne fut reçu, le 25 août 1769, que comme peintre de genre. Il rompit aussitôt avec l'Académie, et ne reparut au Salon qu'après la Révolution, quand les portes du Louvre furent ouvertes à tous les artistes : mais, alors, l'heure de la gloire et de la fortune était passée pour lui ; la vieillesse était arrivée ; les yeux du peintre s'étaient affaiblis, sa main n'avait plus la même sûreté qu'autrefois. La peinture de mœurs, d'ailleurs, avait fait son temps ; les héros grecs et romains déjà régnaient en maîtres. Greuze, après avoir gagné des sommes considérables, se trouva délaissé, dépourvu de commandes. Il n'avait jamais eu « le jarret souple », selon l'expression de Diderot : aussi les faveurs de M. de Marigny n'avaient-elles pas été au-devant de lui. Avec beaucoup d'esprit naturel, il avait beaucoup d'orgueil, et parlait de lui avec trop de complaisance... Greuze s'était marié à une fille de très mince vertu. Il la fit poser comme modèle ; mal lui en prit. A la suite d'infortunes conjugales qui ne se comptaient plus, il se sépara d'elle et resta avec ses deux filles, qui furent la consolation de ses derniers jours. Des faillites l'avaient ruiné ; il acheva sa vie dans l'indigence, et mourut au Louvre, à l'âge de quatre-vingts ans, le 21 mars 1805. Les élèves qu'il laissa furent surtout des femmes : sa fille Anna, sa filleule Caroline Tochon (Mme de Valory), Mme Jobot, Mlle Ledoux, Mlle Mayer, qui fut ensuite l'amie de Prud'hon.

CXXXI. — *Jeune fille. Étude pour l'Accordée de village.*

H. 0m,45; L. 0m,37.

Jeune fille, étude pour l'Accordée de village, tel est le titre que nous donnons à cette peinture. Nous l'avons adopté, parce qu'elle est de la même époque que ce tableau, et parce qu'elle en rappelle de très près l'héroïne. On a nommé aussi cette jeune fille : *Georgette, fille de son portier* (du portier de Greuze). Si Greuze a trouvé cette charmante enfant dans la loge de sa maison, il a fort bien fait de la prendre comme modèle. — On pourrait très bien aussi la reconnaître dans le *Doux regard de Colette,* qu'a gravé F.-A. Dennel. Colette ou Georgette, nous n'en aurions pas moins là une étude pour l'*Accordée de village*... Greuze a saisi son modèle à cet âge intermédiaire où, dans l'enfant, on sent déjà tressaillir la jeune fille. Il l'a peinte en buste, assise sur une chaise, dont on ne voit que le haut des montants en bois, grossièrement taillés. La poitrine, qui est en train de se former, se présente presque de face, tandis que la tête, d'une grâce naïve et d'une beauté qui s'ignore, se penche doucement sur l'épaule droite et se montre de trois quarts à gauche. Un front largement construit, où la lumière se pose avec complaisance, et au sommet duquel flottent quelques mèches indisciplinées de cheveux d'un blond pâle; de grands yeux bleus, où il y a déjà un peu de cette tristesse songeuse, messagère de l'amour et complice de la volupté; un petit nez mutin, aux narines dilatées; une bouche ravissante, qui ne saurait dire encore ce que cherchent les yeux; un menton à fossette; des joues dont les colorations n'ont rien que de naturel; une oreille bien faite; et de tout ce visage, se dégageant, avec une gravité douce, une inquiétude vague infiniment touchante. Telle est cette enfant, en qui l'amour a seize ans. Son vêtement, des plus humbles, est des plus seyants. Le bonnet de linge blanc, dont les ailes tombent, élégamment fripées, de chaque côté des joues vermeilles, est attaché par un ruban bleu clair au sommet de la tête, où il est posé sans apprêt. Le mouchoir de

GREUZE (JEAN-BAPTISTE)

(1725 † 1805)

JEUNE FILLE

ÉTUDE POUR L' « ACCORDÉE DE VILLAGE »

cou, qui enveloppe aussi les épaules, s'ouvre en laissant entrevoir le cordon noué de la chemise. La robe est d'un gros drap couleur marron; on n'en voit que les manches; le devant disparaît sous la bavette d'un tablier gris à rayures bleues. Quel heureux parti Greuze a su tirer de ce costume! Ainsi présentée, cette figure semble une fraîche aurore de jeunesse; il y règne une tendresse naïve, un charme de douceur et de bonté, qui vont droit au cœur. Nous avons là un des meilleurs spécimens de ce qu'on a nommé « la beauté de Greuze », le type par excellence de ces jeunes filles si parfaitement vierges par la pureté de leurs traits, si complètement femmes déjà par le sentiment qui en émane. Diderot, en consacrant des pages indiscrètes à la recherche de leur mélancolique étonnement, a eu le tort de préciser ce qu'il y a en elles de vague et par cela même d'enchanteur. Greuze avait ce que l'on appelait alors « une âme sensible ». Il était venu juste à point pour être l'interprète d'un monde et tout particulièrement d'une bourgeoisie où le mot *sensible* était à tout propos prononcé, et dans lequel la sensibilité dégénérait facilement en sensiblerie. De ces jeunes filles au regard songeur et si singulièrement étonné, il en a peint à profusion. Il avait l'art d'arranger toujours les choses de manière que ni la volupté ni la morale n'y perdissent rien. « Sa joie était de glisser, sous une chaste image, le soupçon d'une faiblesse (1). » Le *Miroir brisé*, l'*Oiseau mort*, la *Cruche cassée*, etc., en sont les preuves. De même la *Jeune fille* de la galerie de Chantilly.

Voilà une peinture de la meilleure époque du maître, toute de premier jet, avant la retouche, alors que le pinceau est tout chaud encore de l'impression spontanément ressentie. Elle fait songer à l'*Accordée de village*, et l'on peut lui attribuer la date même de ce tableau : 1761 (2). On y remarque une grande volonté de dessin, une couleur solide, qui, malgré certains empâtements, n'exclut pas, dans la tête surtout, une touche légère. Le ton est posé par méplats, on serait tenté de le dire à facettes, et, quoiqu'il ne donne rien de

(1) Charles Blanc, Greuze, *Histoire de toutes les écoles*.

(2) L'*Accordée de village*, exposée au Salon de 1761, fut peinte pour M. Randon de Boisset, qui

lisse ni de fondu, l'œil s'y prend comme à quelque chose de fini. Il faut cependant accuser ici certaines négligences, il faudrait dire certaines insuffisances, dont Greuze était coutumier, surtout dans les parties drapées du vêtement (1).

Collection du marquis Maison.

CXXXII. — *Jeune garçon.*

H. 0m,40; L. 0m,32.

Voici le pendant, on serait tenté de dire le frère de la jeune fille qui précède, tant il y a entre eux d'intime ressemblance. Autant, cependant, tout est assoupli et harmonieusement fondu dans la jeune fille, autant tout est comme taillé à coups de serpe dans le garçon. Il est, du reste, beaucoup plus jeune qu'elle ; si elle a seize ans, il n'en a guère encore que douze. Il est également peint en buste et sur le même fond perdu de couleur brune. Toute sa figure, tête et corps, est de trois quarts à droite. Sa lourde tête est coiffée de cheveux blonds tirant au châtain clair, naturellement bouclés et se répandant au hasard de chaque côté du front et derrière le cou. Ses yeux, grands et beaux, bien ouverts, regardent droit devant eux ; son nez est retroussé ; sa bouche, aux lèvres fortement arquées, est en parfait accord avec les yeux ; son menton est aussi pourvu d'une fossette ; son oreille est grande ; ses joues, hautes en couleur, respirent la santé. Pour vêtements : une veste de drap bleu, très ouverte par devant ; un gilet droit couleur marron, déboutonné par le haut et laissant voir la chemise de grosse toile blanche, toute débraillée sur la poitrine... Cette peinture, comme la précédente, est pleine de franchise et de solidité, et de la meilleure époque de Greuze. Si elle n'a pas le même charme, c'est qu'un garçon ne saurait avoir la grâce d'une jeune fille, et que

la céda au marquis de Marigny, à la vente duquel elle fut achetée moyennant 16,650 livres pour le cabinet du Roi.

(1) Cette peinture est probablement celle que Smith désigne, dans son *Catalogue des œuvres de Greuze*, sous le titre que nous avons adopté : *Jeune fille. Étude pour l'Accordée de village*, 405.

le peintre n'a pu mettre en lui le sentiment qu'il a si délicieusement placé dans l'autre.

Collection du marquis Maison.

CXXXIII. — *Le Tendre désir.*

H. 0m,40; L. 0m,32.

Sous ce titre : *le Tendre désir,* Greuze nous montre une femme qui n'a plus rien à désirer, ou plutôt qui n'a plus rien qu'à regretter. Tout en se posant comme le peintre des mœurs familiales et des drames moraux de la bourgeoisie, Greuze savait faire, à l'occasion, de la peinture galante, et même il s'y complaisait. S'il était le contemporain de Jean-Jacques Rousseau, il l'était aussi de Crébillon fils, et ne dédaignait pas les suffrages d'un monde qui se délectait volontiers dans le spectacle peu fardé de ses vices. En regardant le *Tendre désir,* on ne peut se défendre de songer au *Sopha.*

Sur un fond perdu noir, une jeune femme, en buste et de trois quarts à gauche, est couchée plutôt qu'assise, et, la tête renversée sur des coussins, se pâme dans un voluptueux abandon. Ses cheveux dénoués, d'un blond d'or, se répandent en boucles derrière le cou et en nattes jusque sur la poitrine; une écharpe de gaze d'un bleu pâle, qui leur servait de bandeau, s'est défaite aussi, et flotte à l'aventure sur le corps déshabillé. Et, tandis que la bouche s'entr'ouvre en murmurant de douces choses, les yeux — de grands yeux bleus langoureux dont le regard semble venir de loin — sont noyés en des extases qui n'ont rien de divin. Il n'est pas jusqu'au nez, que l'on voit en raccourci avec ses narines dilatées, qui ne concourt à l'expression de cette lascive image... Cette peinture est de belle qualité et appartient encore à la bonne époque de Greuze (1).

Collection du marquis Maison.

(1) Smith, *Catalogue des œuvres de Greuze,* 410 : « *Young woman with a languishing expression looking up.* » Collection du marquis de Verry. Payé, en 1785, 44 guinées (1,140 francs). Gravé sous ce titre : *le Tendre désir.*

CXXXIV. — *La Surprise.*

H. 0m,47; L. 0m,38.

Greuze n'avait guère que quarante ans quand il peignait l'étude de jeune fille pour l'*Accordée de village,* le *Jeune garçon* et le *Tendre désir;* il avait peut-être près de quatre-vingts ans quand il peignit la *Surprise.* Plus de trente ans séparent donc ce dernier tableau des trois autres. Aussi n'est-ce plus la même peinture. L'esprit affaibli du maître s'attardait alors en des souvenirs de jeunesse qui avaient perdu leur saveur, et sa main débile répétait avec froideur des tableaux toujours les mêmes et depuis longtemps démodés.

Sur un fond de ciel bleu zébré de nuages blancs, une jeune fille, — peut-être une jeune femme, — de sa main commande le silence, et tend l'oreille avec attention vers quelque chose qu'elle semble désirer et appréhender en même temps. Sa tête, tournée sur son épaule droite, se montre de trois quarts à gauche. Elle est jolie sans doute, mais d'une de ces gentillesses tant redites déjà, qu'on en est fatigué comme par quelque chose de banal et d'appris, et d'où le naturel est absent. Les cheveux blonds, ornés d'un bandeau rouge garni de perles, sont dénouées sur les épaules dans un désordre plein d'apprêt. Les grands yeux bleus paraissent maquillés. La bouche mignarde n'exprime rien de touchant. Le fard n'est pas étranger à la coloration des joues. Ce qu'on voit du corps, vêtu d'une chemise qui découvre l'épaule droite, est gauchement indiqué. Les parties drapées surtout sont maladroitement traitées. Il conviendrait peut-être mieux de présenter cette peinture sous le titre de *l'Attente* que sous celui de *la Surprise.* Comparée aux œuvres de la jeunesse et de la virilité du maître, on dirait un pastiche, si on ne savait que des tableaux semblables, en assez grand nombre, ont été peints par Greuze jusque dans son extrême vieillesse. C'est du mystère de l'amour qu'il s'agit ici comme dans toutes les œuvres similaires du maître. Arrivé à l'extrême vieillesse, Greuze répète avec effort ce qu'il disait avec grâce au

temps de sa jeunesse. L'éternel problème de la virginité rêveuse l'obsédait encore à près de quatre-vingts ans. La *Surprise* ou l'*Attente* en est la preuve. Dans cette tête de jeune fille, image complaisante et surannée de l'amour voilé, toujours la volupté se fait sentir. Greuze avait passé toute sa vie dans l'atmosphère du dix-huitième siècle, qui l'enveloppait encore tout entier quand la Révolution avait ouvert, depuis plusieurs années déjà, des horizons nouveaux. Cela explique de pareils tableaux à une date postérieure à celle de 1800.

Collection du marquis Maison.

DROUAIS (François-Hubert). — 1727 † 1775

François-Hubert Drouais, fils et petit-fils de peintres, naquit à Paris le 14 décembre 1727. Son père, Hubert Drouais, fut son premier maître. Il étudia ensuite sous Nonotte, Carle Vanloo, Natoire et Boucher. Agréé à l'Académie à l'âge de vingt-sept ans, en 1754, il fut reçu académicien le 25 novembre 1758, sur les portraits de MM. Couston et Bouchardon (1). Depuis un an, son renom de portraitiste l'avait fait appeler à Versailles, où il avait débuté par les portraits du duc de Berry et du comte de Provence. Il peignit ensuite toute la famille royale. Dès lors, il n'y eut plus de personnages célèbres, ni de femmes remarquables par leur beauté, qui ne se fissent peindre par lui. Peintre du roi, peintre de Monsieur et de Madame, il fut nommé conseiller de l'Académie le 2 juillet 1774. Rien ne manquait donc à sa gloire. Ce qui prouve qu'à la fin du règne de Louis XV, la gloire, en fait d'art, était d'assez mince valeur. Drouais était à la hauteur du goût de la haute société française à ce moment décisif de son histoire. C'est l'instant où la cour se prend d'un faux amour des champs: ce sont les

(1) Le premier de ces portraits est à Versailles, le second à l'école des Beaux-Arts.

beaux jours de Trianon. Drouais montre Charles-Philippe de France, comte d'Artois (1), suivant la chèvre sur laquelle est montée Marie-Adélaïde-Clotilde-Xavière de France (2). Monsieur est âgé de six ans, et sur sa veste de satin gris, il porte le cordon bleu du Saint-Esprit. Madame a quatre ans; elle est vêtue de blanc, a un ruban rose à son cou, et tient précieusement une corbeille remplie de fruits. L'un et l'autre coiffés, poudrés, fardés, daignent prendre des ébats de commande au milieu d'un paysage ennuyeusement ordonné. Cela s'appelle la *Leçon d'équitation* (3). Le peintre du roi a arrangé ses précieux modèles comme l'eût fait M. Baudieu de Laval, maître à danser des enfants de France. Des tableaux de ce genre ne sont pas assurément de bons tableaux, mais ils sont des documents pour l'histoire... Le jugement porté par Diderot sur les portraits de Drouais est amusant, mais n'est pas absolument juste. « ... Tous les visages de cet homme-là ne sont que le rouge vermillon le plus précieux, artistement couché sur la craie la plus fine et la plus blanche... Ce n'est pas de la chair... C'est un masque de cette peau fine dont on fait les gants à Strasbourg... » Drouais, en définitive, peignait ses modèles tels qu'il les voyait poser devant lui. S'il les montrait plâtrés et fardés, c'est qu'ils l'étaient en effet. Son tort était de n'avoir pour clients que les gens d'un monde où de semblables usages faisaient loi... Drouais mourut le 21 octobre 1775. Il avait exposé aux Salons depuis 1755 jusqu'à 1775. Ses principaux portraits sont au musée du Louvre et surtout au musée de Versailles. Le portrait de Marie-Antoinette, au musée Condé, est d'un grand intérêt (4).

(1) Depuis Charles X; né en 1757, mort en 1836.

(2) Madame Clotilde, depuis reine de Sardaigne, née en 1759, morte en 1802.

(3) Ce tableau est signé et daté : *Drouais le fils*, 1763. Il avait pour pendant la *Leçon de musique*, dont le comte de Provence était le principal acteur. Ces tableaux ont été gravés par Beauvarlet.

(4) Ce portrait est une acquisition personnelle de Monsieur le duc d'Aumale. Drouais cependant, ainsi que son fils, avaient travaillé pour les Condé; les archives de Chantilly en font foi On trouve, en effet, dans les comptes : « 27 sept. 1757. Au Sr Drouais, peintre, à compte des portraits par luy faits pour LL. AA. SS. 600 livres. — 30 Xbre 1760. Au Sr Drouais, peintre, 1759 à 1760, 768 livres. — 24 nov. 1761. Au Sr Drouais fils, peintre, pour le montant d'un mémoire de portraits par luy faits par ordre de feu S. A. S. madame la princesse en 1759 et 1760, 528 livres. »

3. Jeanne d'Albret, reine de Navarre.

4. Henri IV.

5. Marie de Médicis, femme de Henri IV.

6. Louis XIII.

7. Anne d'Autriche, femme de Louis XIII.

8. Louis XIV.

9. Marie-Thérèse d'Autriche, femme de Louis XIV.

10. Louis Dauphin, fils unique de Louis XIV.

11. Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière, femme de Louis, Dauphin de France, fils unique de Louis XIV.

12. Louis, duc de Bourgogne, père de Louis XV.

13. Marie-Adélaïde de Savoie, femme de Louis, duc de Bourgogne, Dauphin de France, petit-fils de Louis XIV.

14. Louis XV.

15. Marie Leczinska, femme de Louis XV.

16. Louis-Joseph, Dauphin de France.

17. Marie-Joseph de Saxe, femme de Louis, Dauphin de France, fils unique de Louis XV.

18. Louis XVI.

19. Marie-Antoinette-Joseph-Jeanne de Lorraine-Autriche, reine de France, femme de Louis XVI.

20. Louis, Dauphin, fils de Louis XVI (1).

BRANCHE DE CONDÉ :

21. François de Bourbon, comte d'Enghien.

22. Louis Ier, prince de Condé.

23. Éléonore de Roie, princesse de Condé.

24. Henry Ier, second prince de Condé.

(1) Il ne s'agit pas ici de Louis XVII, mais de Louis de France, Dauphin de Viennois, fils aîné de Louis XVI et de Marie-Antoinette, né à Versailles, le 22 octobre 1781, mort le 4 juin 1789. Le Dauphin semble avoir six à sept ans environ dans cette peinture, ce qui donnerait à croire que toute cette série de petits portraits a été exécutée vers 1787 ou 1788.

25. Charlotte-Catherine de la Trémoïlle, princesse de Condé.

26. Henri II, troisième prince de Condé.

27. Charlotte-Marguerite de Montmorency, princesse de Condé.

28. Louis de Bourbon, quatrième prince de Condé, surnommé le Grand Condé.

29. Claire-Clémence de Maillé-Brézé, femme du Grand Condé.

30. Henry-Jules de Bourbon, prince de Condé, premier prince du sang, appelé Monsieur le Prince.

31. Anne de Bavière, femme de Honoré (*sic* pour Henry)-Jules, prince de Condé.

32. Anne-Geneviève de Bourbon-Condé, duchesse de Longueville.

33. Louis III, duc de Bourbon, sixième prince de Condé.

34. Louise-Françoise, légitimée de France, femme de Louis, duc de Bourbon.

35. Louis-Henry, duc de Bourbon, septième prince de Condé.

36. Charlotte de Hesse, mère de S. A. S. Mgr le prince de Condé.

37. Louis-Joseph de Bourbon, huitième prince de Condé.

38. Charlotte-Godefred-Élisabeth de Rohan-Soubise, princesse de Condé.

39. Mademoiselle Louise-Adélaïde de Bourbon (signé Ribou).

40. Louis-Henry-Joseph, duc de Bourbon, neuvième prince de Condé.

41. Louise-Marie-Thérèse-Bathilde d'Orléans, duchesse de Bourbon (signé Ribou).

42. Louis-Antoine-Henry de Bourbon-Condé, duc d'Enghien, né le 2 août 1772 (signé Ribou) (1).

Ces portraits ont été exécutés pour la maison de Condé, sur l'ordre de Louis-Joseph de Bourbon, huitième prince de Condé, probablement aux

(1) Ces deux derniers (41e et 42e), ainsi que le 39e, sont signés Ribou. Ils sont peints d'une couleur moins solide et plus délicate que les autres. Le dernier doit avoir été exécuté postérieurement, car il donne le duc d'Enghien à l'âge de trois ou quatre ans seulement, et si l'on admet pour ces portraits une date voisine de 1789, le duc d'Enghien aurait eu alors près de dix-sept ans. Le portrait qui le représente ici nous montre, d'ailleurs, un enfant beaucoup plus jeune que le Dauphin de Viennois; c'est le contraire qui devrait être, puisque le duc d'Enghien, né en 1772, était de neuf ans plus âgé que le Dauphin, qui était né en 1781.

approches de 1789. Ils sont peints avec esprit, d'une main facile, et ne sont ressemblants que par à peu près. C'est sous le nom de Fragonard qu'ils étaient enregistrés dans l'ancien fonds de Condé. Nous maintenons cette attribution, qui n'a rien d'invraisemblable. Fragonard, qui acceptait toutes les commandes, était très capable d'exécuter ou de présider à l'exécution d'une pareille série de portraits.

MADAME DE TOTT. — ?†?

Au bas du portrait de Louis-Joseph de Bourbon (Monsieur le Prince), gravé par Bartolozzi d'après la peinture que possède Monsieur le duc d'Aumale, on lit : *Mme de Tott pinxit. — Bartolozzi, sculpsit.* Bartolozzi, né à Florence en 1735, mort à Paris en 1813, était contemporain de Monsieur le Prince et certainement aussi de Mme de Tott. Puisqu'il nous affirme qu'il a gravé ce portrait d'après la peinture de Mme de Tott, il faut l'en croire. Malheureusement, Mme de Tott n'a pas d'histoire. Les biographies universelles donnent le nom du baron François de Tott, né, le 17 août 1733, d'un gentilhomme hongrois, qui avait suivi en France le maréchal de Bercheny. François de Tott, diplomate habile en même temps que vaillant soldat, fut nommé inspecteur général des consulats des échelles du Levant en 1776, maréchal de camp en 1781, commandant à Douai en 1786. Il émigra en Suisse en 1790, et retourna en Hongrie, où il mourut en 1793 à Tatzumansdorf. François de Tott était peintre et musicien en même temps que bon militaire et négociateur habile. Le musée de Douai possède un de ses tableaux : *Vue de Crimée.* Fut-il marié ? Si oui, sa femme fit-elle aussi de la peinture ? Dans ce cas, ne se serait-elle pas fixée à Londres après la mort de son mari, et n'aurait-elle pas fait le portrait de Monsieur le Prince à la fin de 1801 ou au commencement de 1802 ? Autant de questions auxquelles il est impossible de répondre. Une seule chose est certaine, c'est qu'une Mme de Tott a fait le portrait de Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé.

CXXXVIII. — *Portrait de Louis-Joseph de Bourbon, VIIIe prince de Condé.*

H. 1^m,45; L. 1^m,07.

Louis-Joseph de Bourbon, huitième prince de Condé, naquit à Chantilly le 9 août 1736 de Louis-Henri de Bourbon, septième prince de Condé, et de la princesse Caroline de Hesse-Rheinsfels. Son père, qui avait été premier ministre de Louis XV après la mort du régent, le laissa orphelin à l'âge de trois ans, sous la tutelle de son oncle, le comte de Charolais. Louis-Joseph de Bourbon, prince aimable, spirituel et brave, se fit remarquer par son érudition, et se signala surtout comme homme de guerre. A vingt ans, il rejoignit l'armée française en Allemagne, et prit une part brillante à la guerre de Sept ans (1756-1763). Ce fut surtout à la bataille de Johannisberg (30 octobre 1762) qu'il fit preuve de bravoure et d'habileté. A dix-sept ans, il avait épousé la princesse de Rohan-Soubise, qui mourut, très jeune encore, en 1760 (1). Louis-Joseph de Bourbon, qu'on appela Monsieur le Prince, construisit à Paris le Palais-Bourbon, qui lui coûta douze millions. Il se plut surtout à embellir encore la somptueuse résidence de Chantilly, où vinrent le visiter l'empereur Joseph II, le grand-duc de Russie (depuis Paul Ier), le roi de Suède Gustave III, et le prince de Brunswick, avec lequel il s'était mesuré au combat de Johannisberg. Champfort était son secrétaire des commandements, et Valmont de Bomart avait été chargé d'organiser son cabinet d'histoire naturelle. La Bourgogne, dont il était gouverneur, lui fut redevable de précieux avantages, routes, ponts, encouragements aux arts et aux lettres. Esprit libéral et éclairé, il fut, comme tant d'autres princes au début de la Révolution, dans le parti des novateurs; mais, après la prise de la Bastille (14 juillet 1789), il donna, avec le comte d'Artois, le signal de l'émigra-

(1) Cette princesse, dont nous avons vu le portrait par Nattier (p. 289 du présent volume), laissa deux enfants : Louis-Henry-Joseph de Bourbon, IXe et dernier prince de Condé (V. les portraits de ce prince, par Danloux, pp. 365 et 368 du présent volume), et la princesse Louise de Bourbon. (V. le petit portrait de cette princesse dans la série des quarante-deux portraits, p. 338, n° 41.)

tion, et forma sur les bords du Rhin cette armée d'émigrés, qui prit le nom d'armée de Condé, dont il fut l'âme et le chef. Un décret de l'Assemblée constituante (16 mars 1791) déclara le prince de Condé rebelle et le priva des six cent mille livres de rente que l'État avait constituées jadis à la maison de Condé, en échange du Clermontois. Sommé par le roi Louis XVI de rentrer en France en 1792, il refusa d'obéir, sous prétexte que le roi ne s'appartenait plus. A la nouvelle de la mort de Louis XVI, le prince de Condé, qui avait son quartier général à Willingen, y proclama solennellement la royauté de Louis XVII. Le malheur de Condé fut d'être tour à tour à la solde de l'Autriche, de l'Angleterre, de la Russie, et de ne pouvoir subir, sans cesser d'être Français, les exigences de pareilles confraternités d'armes. Il eut beau se battre avec courage, endurer avec héroïsme les plus dures privations, sa cause était perdue... Il coopéra puissamment, le 13 octobre 1793, à la prise des lignes de Wissembourg, entra en Alsace et occupa Berstheim, en avant de Haguenau. Attaqué dans cette position le 2 décembre, il s'y maintint après un combat dans lequel trois générations de sa race déployèrent la même valeur, ce qui n'empêcha pas, quelques jours après (8 décembre), les lignes autrichiennes d'être forcées et l'armée de Condé d'être obligée de repasser le Rhin (1). En 1795, le prince de Condé noua des intelligences avec Pichegru, qui commandait l'armée républicaine sur l'autre rive du Rhin. Les deux généraux devaient marcher sur Paris et rétablir la royauté; mais le général autrichien Wurmser, informé de l'entreprise, y mit de telles conditions, que le duc de Bourbon se fût déshonoré en les acceptant... En 1796, l'armée de Condé passe à la solde de l'Angleterre, tout en restant encore l'armée du Rhin; mais Moreau arrive, et, malgré la vaillance de son chef, elle est obligée de se replier sous Munich, où elle sauve encore l'armée autrichienne à la bataille de Biberach... En 1797, après le traité de

(1) Derrière Monsieur le Prince combattaient son fils, le duc de Bourbon, et son petit-fils, le duc d'Enghien. Delille, dans son poème de *la Pitié*, leur consacra ces vers :

Condé, Bourbon, d'Enghien se font d'autres Rocroys,
Et, rejetons d'un sang chéri de la victoire,
Trois générations vont ensemble à la gloire.

Campo-Formio, Monsieur le Prince adhère aux propositions de la Russie; son armée, de plus en plus amoindrie, va se cantonner en Volhynie, dans la Pologne russe. Après la guerre de 1799, Paul Ier fait la paix, et l'armée de Condé repasse à la solde de l'Angleterre. Dans la campagne de 1800, le prince de Condé est chargé de garder les passages de l'Inn. La bataille d'Hohenlinden (3 décembre 1800) met les Autrichiens en pleine déroute; alors a lieu le licenciement de l'armée de Condé, et le rôle militaire de Monsieur le Prince est fini. Le 1er juin 1801, Monsieur le Prince va rejoindre en Angleterre son fils, le duc de Bourbon. Trois ans après, en 1804, la mort du duc d'Enghien les prive de leur dernier espoir. Fixé dans l'ancienne abbaye de Melmesbury, Monsieur le Prince trouve, dans la princesse douairière de Monaco, une amie depuis longtemps éprouvée. Il la perd en 1813. Il rentre à Paris le 3 mai 1814 avec Louis XVIII. Les Cent-jours lui imposent un nouvel exil; il refuse de s'éloigner, il veut se battre, et l'on est obligé de le porter de force dans la voiture qui l'emmène. Ramené en France par la seconde Restauration, Louis XVIII le confirme dans ses anciennes charges de colonel général de l'infanterie française et de grand maître de la maison du roi. Son titre de *Protecteur de l'association paternelle des chevaliers de Saint-Louis* était celui qui lui tenait le plus au cœur. Le prince de Condé se partagea alors entre Chantilly et le Palais-Bourbon, où il mourut dans sa quatre-vingt-deuxième année, le 13 mai 1818. Par ordre de Louis XVIII, son corps fut placé dans le caveau des rois de France, à Saint-Denis. Ce suprême hommage lui était dû.

Le portrait de Monsieur le Prince, par Mme de Tott, est ce qu'on appelle un portrait en action. Tout en représentant le personnage avec fidélité, il fait allusion, selon le désir du prince sans doute, à l'une des batailles dans lesquelles il s'était signalé comme général en chef de l'armée de Condé. Mme de Tott exécuta cette peinture en Angleterre quand Monsieur le Prince s'y fut réfugié après le licenciement de ses troupes. Bartolozzi grava aussitôt ce portrait, avec cette légende : « Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, prince du sang, pair et grand maître de France, colonel général de

l'infanterie française et étrangère, gouverneur et lieutenant général pour le roi dans la province de Bourgogne. *London. Published by Mme de Tott, oct. 1802.* » Ce portrait de Mme de Tott est donc très vraisemblablement de la fin de l'année 1801. Le prince de Condé avait alors soixante-cinq ans et conservait encore toute sa vigueur. Robuste, de taille médiocre et de forte corpulence, les fatigues des guerres de l'émigration l'avaient laissé sain de corps et d'esprit... Il porte l'habit de général en chef de l'armée de Condé : habit de drap bleu, dont le col et les revers sont rouges : pantalon du même bleu que l'habit; gilet rouge; cravate blanche à jabot; manchettes de dentelles à l'extrémité des manches; épaulettes à graine d'épinards, la droite seule marquée sur l'épaule de trois fleurs de lis d'or; le cordon bleu du Saint-Esprit passé en sautoir, et le cordon rouge, qui soutient la croix de Saint-Louis, attaché sur le revers gauche de l'habit. Quant au grand tricorne noir sur lequel s'étale un large nœud de soie blanche, d'où part un gros plumet blanc et d'où pend aussi une petite médaille fleurdelisée d'or, on le voit solennellement posé sur un tertre à la droite du personnage. Monsieur le Prince est donc nu-tête quoique représenté dans une de ses actions militaires, Berstheim (1793), Biberach (1796), ou toute autre de ses batailles. Il tient de sa main droite le bâton de commandement recouvert de velours bleu de roi brodé de fleurs de lis d'or, et de sa gauche la poignée à dragonne d'or de l'épée de combat qui, étant au crochet, tombe verticalement sur son côté gauche. Son corps est de face, et sa tête de trois quarts à gauche. Il a le front large et très découvert; ses cheveux sont poudrés et crêpés, coiffés en ailes de pigeon de chaque côté des tempes et noués en bourse derrière la tête; ses yeux ont de la clairvoyance et de la profondeur, avec une belle franchise dans le regard; son nez bourbonien est d'une très belle forme; sa bouche, spirituelle et moqueuse, a une rare fermeté dans son expression; ses joues sont soigneusement rasées et, quoique grasses, n'ont pas encore un embonpoint excessif; sa physionomie est ouverte et bienveillante. Pour fond à ce tableau, la vallée du Rhin, sans doute, avec son fleuve aux courbes harmonieuses, ses rives boisées que dominent

les montagnes, et, dans les plis du terrain, des troupes en train de se ranger dans leur ordre de bataille. Sur tout cet ensemble, un ciel chargé d'orage, sombre dans ses parties hautes, éclairé par des lueurs de combat dans ses parties basses... Ce portrait, malgré ce qu'il a de déclamatoire, devait donner une idée juste de Monsieur le Prince (1).

LE PAON (Jean-Baptiste). — 1738 † 1785.

Jean-Baptiste Le Paon, né d'une famille de paysans aux environs de Paris en 1738, s'enrôla dans un régiment de dragons au début de la guerre de Sept ans et fit la campagne de Hanovre, où il fut blessé en 1756. Tout en guerroyant, il peignait des batailles, et déployait autant de talent comme peintre que de courage comme soldat. Ayant obtenu un congé, il vint à Paris, où il montra ses dessins à Carle Vanloo et à Boucher. Encouragé par ces deux maîtres, il entra dans l'atelier de Casanova, dont il fut bientôt le meilleur élève. Il exposa au Salon de la Correspondance, en 1779, divers dessins de batailles et de la vie des camps, et reparut, avec de grands tableaux, dans ce même Salon en 1782. Nommé peintre de la maison de Condé, il fit, pour le Palais-Bourbon, les batailles de Rocroy et de Nordlingen, les sièges de Philipsbourg, de Thionville, de Dunkerque et d'Ypres, et pour Chantilly un grand nombre de tableaux de chasse. Il peignit, en 1782, le portrait de La Fayette, gravé par N. Lemire. On voit de lui, au musée de Versailles, les batailles de Fontenoy, de Lawfeld, de Tournay et de Fribourg. Il est moins bon coloriste et plus habile dessinateur que son maître Casanova. Marié à Mar-

(1) Dans la gravure de Bartolozzi, Monsieur le Prince porte, outre le grand cordon du Saint-Esprit, la plaque de l'ordre sur le côté gauche de l'habit. Il a, en plus, sur le bras gauche, le brassard marqué de trois fleurs de lis. Par contre, les trois fleurs de lis que l'on voit sur l'épaulette droite dans le tableau ne se retrouvent pas dans la gravure. La main gauche tient, dans la gravure comme dans le tableau, la poignée de l'épée; seulement cette épée, qui est au crochet et qui pend presque verticalement dans le tableau, est décrochée dans la gravure et traîne alors presque horizontalement derrière la cuisse. Enfin, les détails de l'action engagée dans le fond du tableau sont plus minutieusement indiqués dans la gravure que dans la peinture.

guerite-Cécile Doisy, il mourut, le 27 mai 1785, sur la paroisse de Saint-Sulpice.

CXXXIX. — *Cerf chassé sur la pelouse de Chantilly, par M. le prince de Condé, le 13 septembre 1776.*

H. 1m,62; L. 1m,84

« Le 13 septembre 1776, le prince de Condé attaque au carrefour de Sylvie un cerf dix cors, qui, après avoir traversé la pelouse, a été pris dans le bassin des chenils, dans les Grandes-Écuries (1). » Un tableau fut commandé par le prince pour conserver le souvenir de cette chasse.

Le cerf, poursuivi par la meute, est sorti de la forêt, a traversé la pelouse et a suivi, jusqu'aux Grandes-Écuries, les maisons qui la bordent. La porte monumentale de la *Cour des chenils* lui a été ouverte, et c'est dans le bassin de cette cour qu'il va se faire prendre. Le spectacle est plein d'animation et de variété. Le prince de Condé, assisté d'un des seigneurs de sa maison, se tient arrêté sur son cheval, et toute la chasse défile devant lui : le cerf, la meute qui le poursuit, le capitaine des chasses (Toudouze, probablement), les valets de vénerie à cheval et à pied, les dames et les gentilshommes, et jusqu'à des *invalides* de l'hospice Condé. Tout est à observer dans ce tableau, les attitudes, les mouvements, les gestes, les costumes : les tricornes plats galonnés d'or (qu'on appelait des *lampions*), les jaquettes jaune clair galonnées d'argent, les culottes rouges et les lourdes bottes à chaudrons des princes et des personnages de leur suite ; les vêtements couleur *ventre de biche* de toute la vénerie ; les houppelandes également *ventre de biche* des vieillards recueillis par la libéralité des Condé ; les habits variés des dames et des gentilshommes ; les vêtements de couleur sombre des bourgeois ; ceux de couleur voyante des gens de la campagne. Quelle belle lumière et que de gaieté dans ce tableau ! Il y a de la bonhomie partout, presque

(1) *Journal de Toudouze*, ms de Chantilly, n° 1054. Bibliothèque de Monsieur le duc d'Aumale.

de la familiarité, et l'on sent que chacun y est bien à sa place. Dans tout autre lieu que celui-ci on regarderait à peine une semblable peinture; à Chantilly, on la considère avec intérêt, parce qu'elle y est chez elle, et qu'elle raconte une chose qui semble revivre dans le lieu même où elle s'est produite (1).

C'est à Le Paon que nous croyons devoir attribuer ce curieux tableau. Avant 1776, Le Paon avait été, avec son maître Casanova, le peintre de batailles de la maison de Condé. A partir de cette date, il est le peintre titulaire des chasses de Chantilly. Les comptes de Chantilly nous permettent même d'affirmer que, du vivant de Le Paon, nul autre peintre ne fut employé par le prince de Condé pour ce genre de peinture. La chasse du 13 septembre 1776 a été exécutée dans les trois ans qui l'ont suivie, et Le Paon est le seul peintre qui, durant ces trois années, ait reçu le prix d'un tableau peint pour Chantilly. « Le 14 août 1779, la somme de 1,620 livres est payée au S^r Le Paon pour le prix d'un tableau par lui fait sur l'ordre de Monseigneur. » Ce délai de trois ans entre la chasse et le payement du tableau qui la représente peut paraître long, mais il se retrouve identique pour le tableau qui va suivre et qui nous montre la chasse offerte le 12 juin 1782 au comte et à la comtesse du Nord. Le Paon a travaillé de 1782 à 1784 à ce dernier tableau, qui n'a été livré qu'en 1785. Donc, même délai de trois ans entre la commande et la livraison de ces deux tableaux.

CXL. — *Chasse au cerf offerte au comte et à la comtesse du Nord dans le grand parc de Chantilly, le 12 juin 1782. Hallali dans le Grand Canal.*

H. 1^m,60; L. 0^m,98.

« Presque tous les princes de l'Europe, écrit Dulaure en 1786, sont venus

(1) Le prince de Condé voulut aussi perpétuer par la sculpture le souvenir de cette chasse du 13 septembre 1776. Le 23 février 1778, lors d'une chasse dans la forêt, le cerf ayant été pris, « M. Stouf, sculpteur, l'ayant bien vu et très satisfait pour faire son modèle pour le cerf qui a été pris dans le bassin de la cour des chenils le 15 septembre 1776 », se mit à l'œuvre, et fit un cerf en plomb, qui ne fut livré qu'au mois de mai 1778, dix-neuf ou vingt mois après la chasse.

admirer Chantilly. Dans un court espace de temps, ce beau lieu a esté visité par le roi de Danemarck, le grand-duc de Russie, le roi de Suède, le prince Henri de Prusse, etc. (1). » Le comte et la comtesse du Nord arrivèrent à Chantilly le 10 juin 1782 dans la matinée. Le 10 et le 11 furent consacrés à la visite du château et à la promenade dans le parc et les jardins. « Le 12, chasse au cerf dans le grand parc ; rendez-vous au poteau du Rond, où se sont rendues Leurs AA. SS., Monsieur le comte et Madame la comtesse du Nord, et une nombreuse compagnie de seigneurs et dames. S. A. S. a fait attaquer au Bosquet de Vineuil une troisième tête, qui a esté prise dans le Grand Canal, vis-à-vis la Ménagerie, après s'être fait chasser dans tout le parc, ayant passé par la grille du grand Ha-Ha du Vertugadin (2)... »

C'est l'hallali dans le Grand Canal que Le Paon a été chargé de peindre à l'intention du grand-duc de Russie... Le cerf s'est jeté dans le Grand Canal ; les chiens l'y suivent, l'assaillent, la multitude l'effraye, il est à sa fin. « Le canal est bientôt entouré d'une foule de curieux de tous états, de toutes couleurs, et les eaux, réfléchissant tant d'objets mouvants et variés, offrent le plus curieux des tableaux. Dans les transports de la joie la plus vive, on entendit le grand-duc s'écrier à plusieurs reprises : Ah ! mon Dieu, que c'est beau (3) ! » Raconter cette scène, c'est décrire le tableau de Le Paon, qui est très fidèle au récit de Toudouze, ainsi qu'à celui de Dulaure. Le Paon mit deux ans et demi à le peindre, et il reçut pour ce travail 6.480 livres, qui lui furent payées en trois annuités (4). Ce tableau fut envoyé en Russie au cours de l'année 1785. On en trouve la preuve dans une lettre du grand-duc Paul au prince de Condé, datée de Pawlowskoe le 20 septembre 1785.

(1) *Nouvelle Description des environs de Paris*, par J.-A. Dulaure, p. 70. Paris, 1786.

(2) *Journal de Toudouze*, lieutenant des chasses du prince de Condé, 1748-1785. Ms de Chantilly, n° 1054. Bibliothèque de Monsieur le duc d'Aumale. Ce manuscrit est précieux à consulter pour tout ce qui regarde l'histoire intime de Chantilly entre ces deux dates (1748-1785).

(3) Dulaure, *ut supra*.

(4) « 11 août 1783. Au sieur Paon, peintre, à compte sur le prix d'un tableau de chasse destiné à M. le comte du Nord : 2.400 lv. — 1er décembre 1783 : 2e acompte 2.400 lv. — 17 janvier 1785 : restant et parfait payement, 1680 lv. — Total : 6480 livres. » (Registre des comptes de la maison de Condé. — Archives de Chantilly.)

Nous la transcrivons, parce qu'elle fait partie de l'histoire du tableau de Le Paon, et surtout parce qu'elle témoigne de l'impression durable que le futur czar de Russie avait gardée de sa visite à Chantilly :

« Pawlowskoe, le 9/20 septembre 1785.

« Monsieur,

« Tout ce qui vient de la part de Votre Altesse Sérénissime a un prix particulier à mes yeux, et c'est la suite naturelle des sentiments que je lui porte et qu'elle m'a inspirés. Aussi, est-ce avec le plus grand plaisir et bien de la reconnoissance que j'ai reçu sa lettre, que le prince Bariatinosky m'a remise, de même que le tableau de Chantilly. Il me retrace bien vivement votre amitié et tout l'agrément du séjour que nous fîmes chez vous, dont le souvenir ne pourra jamais s'effacer de mon cœur. Votre Altesse Sérénissime voudra bien recevoir ici les assurances réitérées de mes sentimens et de mon attachement sincère pour elle et me croire à jamais,

« Monsieur,

« de Votre Altesse Sérénissime,

« le très humble et très obéissant serviteur.

« Paul. »

Le tableau original de Le Paon est toujours à Saint-Pétersbourg. Celui que l'on voit dans le vestibule du château de Chantilly est une copie que le grand-duc Wladimir a fait exécuter pour l'offrir à Monsieur le duc d'Aumale (1).

HUET (Jean-Baptiste). — 1745 † 1811.

Jean-Baptiste Huet naquit le 15 octobre 1745 au Louvre, où son père avait un logement en sa qualité de peintre des armoiries de la cour. Il fut élève de Dagommer d'abord, puis de Boucher, et surtout de J.-B. Leprince, s'adonna

(1) On ne peut guère juger, d'après cette copie, du caractère de la peinture originale.

spécialement à l'étude des animaux, fut ce qu'on appelait alors *Peintre d'histoire naturelle,* et s'acquit, comme tel, une légitime réputation. Le prince de Condé, Louis-Joseph de Bourbon, qui avait à Chantilly un cabinet d'histoire naturelle fort renommé, eut recours souvent au pinceau de J.-B. Huet : de nombreuses preuves de ces sortes de travaux se retrouvent aujourd'hui dans l'ancienne demeure des Condé (1). En même temps que *Peintre d'histoire naturelle,* J.-B. Huet était *Peintre de fabriques ;* d'où l'habitude qu'il avait de peindre en détrempe avec une rare facilité. La manufacture de Jouy, que dirigeait M. Oberkampf, lui dut une partie de ses cartons ; tout le monde connaît et recherche encore aujourd'hui ces toiles fameuses, sur lesquelles le génie décoratif d'un maître en ce genre s'est donné si librement carrière. J.-B. Huet demeurait à Paris rue Hautefeuille. Il avait été marié en premières noces à Marie-Geneviève Chevalier, et, devenu veuf, il s'était remarié à Marie-Madeleine Vacavant. Agréé à l'Académie le 30 juillet 1768, reçu académicien le 29 juillet 1769, il exposa aux Salons depuis 1769 jusqu'à 1802. Bon dessinateur, il a fait, outre ses nombreux tableaux, des gravures estimables. Son talent, toutefois, n'a pas grande originalité. J.-B. Huet mourut à Paris le 27 avril 1811, âgé de soixante-six ans. Son fils (Jean-Baptiste Huet, le Jeune, né en 1770) suivit la même voie ; il fut peintre du Muséum d'histoire naturelle et de la ménagerie de S. M. l'impératrice Joséphine.

CXLI. — *Dix panneaux décoratifs* (2).

1. *Chien et oiseaux.* — H. 2m,95 ; L. 1m,57.
2. *Animal et son petit.* — H. 2m,95 ; L. 1m,16.
3. *Oiseaux et lapins.* — H. 2m,95 ; L. 1m,16.
4. *Moutons.* — H. 2m,95 ; L. 1m,56.

(1) On trouve, dans les comptes de Chantilly, la preuve des travaux exécutés par J.-B. Huet pour le prince de Condé. « 10 septembre 1785. Au Sr Huet peintre, pour un tableau de chasse qu'il a fini en 1785, 792 livres. »

(2) Placés : les cinq premiers, dans la *Chambre de M. le Prince ;* les quatre suivants, dans la *Chambre Jean Bullant ;* le dernier, dans la *Salle du Jeu de paume.*

5. *Perroquets, oiseaux,* etc. — H. 2m,95 ; L. 1m,62.
6. *Oiseaux, perroquets, singes.* — H. 2m,68 ; L. 1m,08.
7. *Grues et poules d'eau.* — H. 2m,68 ; L. 1m,08.
8. *Gros oiseaux et poules.* — H. 2m,68 ; L. 0m,97.
9. *Chien et faisan.* — H. 2m,68 ; L. 0m,98.
10. *Singes et cygnes.* — H. 3m,08 ; L. 1m,62.

MADAME VIGÉE-LEBRUN (Louise-Élisabeth). — 1755 † 1842.

Louise-Élisabeth Vigée naquit le 16 avril 1755 à Paris, où elle devait mourir à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 30 mars 1842. Son père, peintre de portraits, lui donna les premières leçons ; elle n'avait que douze ans quand elle le perdit, et travailla alors avec Briard, artiste médiocre et depuis longtemps oublié. Ses véritables maîtres furent Doyen, Greuze et Joseph Vernet. Elle ne tarda pas à faire honneur à leur enseignement. Dès l'âge de quinze ans, elle peignait des portraits fort présentables déjà. Très jeune, Mlle Vigée épousa Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, qui faisait en grand le commerce des tableaux ; de sorte que, sans sortir de chez elle, elle n'eut que l'embarras du choix parmi les maîtres qu'elle voulait étudier. Elle fut bientôt élue à l'Académie de Saint-Luc, aux Académies de Rome, de Parme, de Bologne, de Saint-Pétersbourg, de Berlin, de Genève, de Rouen et d'Avignon. Le 7 juin 1783, elle fut reçue membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, sur son tableau *La Paix ramenant l'abondance* (1) ; elle avait alors vingt-huit ans. Effrayée par les événements avant-coureurs de la Révolution, elle fut une des premières parmi les émigrés, abandonna la France dès 1789, séjourna trois ans en Italie, se rendit en Autriche, s'établit à Saint-Pétersbourg en 1795, et ne revint qu'en 1801 à Paris, où elle trouva l'accueil le plus empressé. Peu après, elle alla en Angleterre et

(1) Ce tableau est au musée du Louvre.

y resta trois ans, visita la Hollande, fit deux voyages en Suisse (1808 et 1809), rentra en France, et n'en quitta plus. Partout où elle avait été, on l'avait fêtée pour son charme personnel autant que pour son talent. Tous les souverains, tous les grands de la terre, étaient venus poser devant elle. D'après la note qu'elle a laissée de ses travaux, elle avait peint six cent soixante-deux portraits, quinze tableaux, deux cents paysages, sans compter nombre de pastels et une quantité incalculable de dessins. Elle avait exposé aux Salons depuis 1783 jusqu'en 1824. Ses œuvres sont dans toutes les galeries de l'Europe. Elle avait publié, avant son mariage, une brochure intitulée : *Amour des Français pour leur roi*, Paris, 1774, in-8°. Elle fit paraître ses *Souvenirs* à la fin de sa vie (1). Au temps de sa jeune renommée, elle avait été l'artiste de prédilection de Marie-Antoinette, à qui elle avait consacré son gracieux talent. Elle l'avait peinte, ainsi que les dames de sa cour les plus célèbres par leur beauté, et sur tous ces portraits s'était reflété quelque chose des derniers beaux jours d'un monde qui allait bientôt finir, ou plutôt se renouveler, car rien ne finit jamais complètement. Sans rien approfondir de la vie, elle ne lui avait demandé que ses apparences mensongères de bonheur. Ses portraits de femmes surtout avaient été d'une « sensibilité » charmante, avec quelque chose de toujours apprêté dans leur apparente simplicité. Bien qu'elle n'eût que trente-quatre ans à la veille de la Révolution et qu'elle eût à vivre cinquante-trois ans encore, elle avait donné sa pleine mesure en 1789, et elle reste par excellence le peintre des dernières années de l'ancien régime.

CXLII. — *Portrait de Marie-Thérèse d'Autriche.*

H. 0m,35; L. 0m,28.

Marie-Thérèse d'Autriche, impératrice d'Allemagne, reine de Hongrie et de Bohême, fille de l'empereur Charles VI, naquit à Vienne en 1717, fut

(1) *Souvenirs de madame L.-É. Vigée-Lebrun*. Paris, 1835-1837. 3 vol. in-8°.

mariée, en 1736, au duc de Lorraine François-Étienne, grand-duc de Toscane, et devint impératrice en 1740, à la mort de son père, en vertu de la *Pragmatique sanction*. Elle eut à combattre, dès son avènement au trône : le roi de Prusse Frédéric II, qui avait envahi la Silésie ; l'Espagne, qui élevait des prétentions sur les possessions de l'Autriche en Italie ; la France et la Bavière, qui lui enlevaient une partie des provinces du Rhin et de la Lorraine. Le traité d'Aix-la-Chapelle rétablit la paix en 1748, et permit à Marie-Thérèse de se donner tout entière à l'administration de l'empire. En 1756, cependant, la convention de Versailles, qui réunit les cours de France et d'Autriche, fut le signal de la guerre de Sept ans. Marie-Thérèse adhéra en 1772 au premier partage de la Pologne, qui valut la Gallicie à l'Autriche. Elle mourut en 1780. Elle avait eu quatre fils dont l'aîné fut l'empereur Joseph II, et six filles, parmi lesquelles Marie-Antoinette, reine de France, et Marie-Caroline, reine de Naples.

Le portrait de Marie-Thérèse d'Autriche au musée Condé étant celui d'une femme jeune encore, ne peut avoir été exécuté d'après nature par Mme Vigée-Lebrun, qui vint au monde quand l'impératrice d'Autriche avait trente-quatre ans déjà. Donnons au moins à cette artiste vingt à vingt-cinq ans pour qu'elle soit en passe de peindre une impératrice, et Marie-Thérèse aura de cinquante-quatre à cinquante-neuf ans. Mme Vigée-Lebrun n'a donc pu la peindre jeune qu'en copiant et en arrangeant selon son goût un portrait fort antérieurement exécuté. Elle y a mis sa grâce et son charme habituels; mais elle n'a pu y mettre ces accents de nature qui font un véritable portrait... Marie-Thérèse, vêtue d'une robe bleue à ceinture jaune et d'une casaque de velours gris, est assise, presque de face, légèrement tournée vers la gauche, coupée à mi-jambes sur fond perdu d'un gris clair. Elle tient de sa main gauche deux roses thé, et s'appuie de son bras droit sur une table recouverte de velours bleu. Un vase de cristal rempli de fleurs est posé sur cette table. L'impératrice est familièrement coiffée d'une écharpe de gaze blanche, qui s'enroule dans ses cheveux et qui s'attache par un gros nœud sur le côté droit de la tête. Ses traits sont d'une beauté molle, sans caractère ni

physionomie. La vérité naturelle fait complètement défaut dans ce portrait. Il n'en pouvait être autrement ; nous avons dit pourquoi.

CXLIII. — *Portrait de Marie-Caroline, reine de Naples.*

H. 0m,35; L. 0m,28.

Marie-Caroline d'Autriche, fille de l'impératrice Marie-Thérèse et de l'empereur François Ier, naquit à Vienne en 1752, trois ans avant sa sœur Marie-Antoinette, et fut mariée, en 1768, au roi de Naples Ferdinand IV. Hautaine et emportée, avide du pouvoir et malhabile à en user, elle voulut régner sous le nom d'un mari frivole et incapable, et fut elle-même gouvernée par un ministre cupide et intrigant. Acton, tout-puissant sur la reine, mit les finances au pillage ; dévoué à l'Angleterre et ennemi de la France, agent de lord Hamilton et surtout de lady Hamilton, il conduisit ses maîtres à leur perte. A l'approche des troupes de Championnet en 1798, Marie-Caroline se sauva en Sicile, où elle se mit sous la protection du pavillon anglais. Ramenée dans son royaume par lady Hamilton en 1799, elle fit payer à ses sujets, par une réaction sanglante, les fautes qu'elle avait commises. Chassée définitivement de Naples par l'invasion française en 1805, elle se retira en Autriche, et mourut en 1814 à Schœnbrunn, avant d'avoir vu Ferdinand IV rétabli sur le trône des Deux-Siciles.

Dans le portrait de Mme Vigée-Lebrun, Marie-Caroline d'Autriche a subi « des ans l'irréparable outrage ». Ses cheveux, artificiellement frisés, blanchis plutôt que poudrés, sont coiffés d'une écharpe de mousseline, surmontée d'une toque de velours lilas tout empanachée de plumes rouges, qui alourdit la tête et la monte plus que de raison ; il y a de l'orgueil jusque dans cette coiffure. Le visage a dû être beau : les yeux ont gardé leur éclat, mais le regard qui en émane n'a rien du charme de la bonté ; les traits, d'ailleurs, se sont accentués déjà ; la mâchoire inférieure, notamment, s'est portée en avant avec une exagération que le double menton exagère encore. Marie-Caroline, par sa mère Marie-Thérèse, fille de l'empereur Charles VI,

descend de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne, et le sang des Habsbourg, mêlé au vieux sang bourguignon, a marqué des caractéristiques de la race ce lointain rejeton. Vue de face et assise sur un sofa de velours bleu, elle s'appuie de son coude gauche sur un coussin, et tient de sa main droite un livre posé sur ses genoux. Pour vêtement : une robe rouge fort décolletée ; par-dessus cette robe, une casaque de velours violet, très ouverte sur la poitrine, et qui forme traîne sur la jupe ; par-dessus la gorge, enfin, un fichu de gaze d'une transparence complaisante. La figure est coupée à mi-jambes, sur un fond d'appartement d'un ton clair... La sœur aînée de Marie-Antoinette n'a rien de sympathique dans sa physionomie. Un air de hauteur répandu dans toute sa personne tient éloignés d'elle les esprits et les cœurs.

Nous n'avons là, très probablement, que la répétition réduite d'un portrait de grandeur naturelle, qui aurait été peint de 1808 à 1810, quand la reine de Naples, ayant perdu son royaume, était retournée en Autriche. En ce temps-là, Mme Vigée-Lebrun en était à ses pérégrinations à travers l'Europe. L'ex-reine Marie-Caroline avait alors de cinquante-six à cinquante-huit ans. C'est l'âge, en effet, qu'on lui peut donner sur ce portrait.

CXLIV. — *Portrait de Marie-Louise-Joséphine, reine d'Étrurie.*

H. 0m,35; L. 0m,28.

Marie-Louise-Joséphine, infante d'Espagne, reine d'Étrurie, née à Madrid le 6 juillet 1782, était la troisième fille du roi d'Espagne Charles IV et de l'infante de Parme, Marie-Louise. L'infant don Luis de Bourbon, fils aîné de Ferdinand duc de Parme, étant venu à Madrid pour y épouser de l'infante Marie-Amélie, vit l'infante Marie-Louise, plus spirituelle et plus enjouée que sa sœur, s'en éprit et chargea Godoï de la demander au roi, qui consentit volontiers à cette substitution. Marie-Louise, fort jeune encore, demeura en Espagne jusqu'au moment où son mari serait appelé à régner sur la Toscane, érigée pour lui en royaume d'Étrurie après la paix de Lunéville, en 1801.

Le bonheur de la jeune princesse fut de courte durée ; don Luis, atteint d'une maladie mentale, traîna pendant deux ans une vie languissante, et mourut le 27 mai 1803. Marie-Louise restait veuve avec deux enfants, un prince et une princesse ; le prince, Charles-Louis, fut proclamé roi d'Étrurie sous le nom de Louis III, et Marie-Louise fit de sa cour une des plus brillantes de l'Europe. Elle s'abandonnait sans arrière-pensée à ses plaisirs, quand on vint lui annoncer subitement qu'elle avait cessé de régner. Vainement elle implora la protection de son père et la générosité de Napoléon. L'Étrurie, réunie à l'Empire, forma les départements de l'Arno, de la Méditerranée et de l'Ombrone. Marie-Louise quitta Florence le 10 décembre 1807, et à peine arrivait-elle en Espagne que l'insurrection d'Aranjuez faisait passer la couronne de Charles IV sur la tête de Ferdinand VII. Charles IV, qui s'était confié à Napoléon, fut conduit à Fontainebleau, et la reine d'Étrurie vint y rejoindre son père. Au congrès de Vienne, elle fit valoir ses droits sur les États de Parme, Plaisance et Guastalla ; sa réclamation fut écartée. L'Autriche demanda ces États pour l'archiduchesse Marie-Louise, ex-impératrice des Français, et on les lui donna. L'infante Marie-Louise obtint, en compensation, la principauté de Lucques, avec réversion des États de Parme. Elle prit possession de ce duché en 1817, l'administra sagement, et y mourut le 13 mars 1824, à l'âge de quarante-deux ans (1)... Mme Vigée-Lebrun a laissé de la reine d'Étrurie un portrait qui la fait aimer.

Sous le pinceau de Mme Vigée-Lebrun, la reine d'Étrurie nous apparaît dans le plein épanouissement de sa jeunesse, de sa fraîcheur et de sa beauté. Assise de trois quarts à droite devant une table recouverte d'un tapis de velours rouge frangé d'or, elle tient un crayon rouge de sa main droite, et soulève de sa main gauche une feuille de papier sur laquelle elle vient de dessiner fort joliment une tête de jeune fille. Ses cheveux blonds, frisés et

(1) Ses *Mémoires*, écrits en italien, contiennent le récit des persécutions dont elle fut l'objet pendant son exil en France ; ils ont été traduits en français par Lemierre d'Argy : *Mémoires de la reine d'Étrurie, écrits par elle-même*. Paris, 1814, in-8°.

intentionnellement ébouriffés, caressent le front et les joues de leurs boucles légères, tombent sur ses épaules, et forment une longue traîne qui descend jusqu'au bas de son dos; une pièce de gaze blanche, agrémentée de dentelles, s'arrange autour de cette opulente chevelure en une sorte de bonnet qui se noue sur le côté gauche de la tête. Ses yeux bleus sont d'une belle douceur, et la lumière qui en émane éclaire délicieusement les tons ambrés du visage; son nez est d'un dessin délicat; sa bouche, un peu grande, est spirituelle et enjouée; son menton, d'une jolie forme, affine les joues. Le bonheur de vivre rayonne dans toute cette jeune tête, sans le moindre trait discordant. Le cou est de bonnes proportions. Un fichu de mousseline blanche, bordé de dentelles, est jeté sur les épaules et attaché à la taille par-dessus la robe d'un bleu marine, dont les manches sont garnies de dentelles à la hauteur des avant-bras. Quant au fond perdu sur lequel se détache cette figure, il est d'un gris sombre et justifie la recommandation faite par le peintre lui-même dans ses *Conseils sur la peinture de portraits :* « Que le fond, derrière le modèle, soit en général d'un ton doux et uni, ni trop clair, ni trop foncé. » Mme Vigée-Lebrun a imprimé à cet aimable portrait son habituelle sensibilité, mais avec quelque chose de toujours apprêté. Ce qu'elle n'y a pas mis, parce qu'il n'était pas en son pouvoir de l'y mettre, c'est cet accent profond de la vie, devant lequel on se sent en présence de quelqu'un. Elle a pu exécuter cette peinture dans un de ses voyages en Italie entre 1804 et 1806, quand l'infante Marie-Louise-Joséphine, prématurément veuve, s'abandonnait à tous les enchantements de la vie, en régnant sous le nom de son fils. Reine douairière d'Étrurie, âgée de vingt-deux à vingt-quatre ans, elle était alors, ainsi que le prouve ce portrait, dans tout l'éclat de sa beauté... Des trois portraits enregistrés sous le nom de Mme Vigée-Lebrun, dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale, celui de la reine d'Étrurie est certainement le meilleur.

ÉCOLE FRANÇAISE

DE LA SECONDE MOITIÉ DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CXLV. — *Portrait d'homme* (personnage inconnu).

H. 0m,72; L. 0m,61.

On ignore tout de ce portrait, et le nom du peintre, et celui du personnage représenté; pour l'un et pour l'autre, cependant, on ne s'est pas fait faute de proposer des attributions. Comme peintre, on a prononcé le nom de Chardin, qui n'est pas invraisemblable, et aussi celui de Lépicié, qui serait peut-être plus vraisemblable encore. Faute de preuves suffisantes, nous ne nous arrêterons ni à l'un ni à l'autre. Comme personnage, c'est sous le nom de Diderot que ce portrait a passé de la collection Lenoir dans celle de Monsieur le duc d'Aumale; mais cette opinion ne se peut soutenir, la figure de ce philosophe étant des plus connues, et rien ne la rappelant dans ce portrait. On a cru reconnaître aussi le chirurgien André Levret, dont Chardin a fait un portrait, qui a été gravé par Louis Legrand pour être mis en tête d'un des ouvrages du célèbre praticien. André Levret, dont l'opinion faisait autorité dans les questions obstétricales, était accoucheur de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe. Né en 1703, il mourut en 1780 (1)... Quoi qu'il en soit de ce personnage, il est peint à mi-corps, assis, de trois quarts à gauche, sur une chaise cannée, les bras ramenés l'un sur l'autre, le droit sur le gauche, le pouce et l'index de la main droite engagés dans les feuillets d'un livre entr'ouvert. Ses cheveux sont grisonnants, non poudrés, relevés sur le haut du front et bouclés de chaque côté des joues. Les traits sont vulgaires, mais intelligents; l'œil est vif, le nez fin, la bouche spirituelle; le visage, complètement rasé, est fatigué déjà. Pour costume : un habit gris boutonné par

(1) Le nom d'André Levret a été proposé, pour ce portrait, par M. Henri Bouchot; mais les preuves données en faveur de cette attribution ne sont pas concluantes.

devant, dont les manches, largement retroussées sur les avant-bras, découvrent les manchettes de mousseline blanche; sous cet habit, une cravate blanche, et un gilet rouge à peine visible à la hauteur du cou. Ce portrait, d'un ton chagrin et presque monochrome, est loin d'être sans valeur.

PETIT (Louis). — ? † ?

Nous ne connaissons le peintre Louis Petit que par la signature qu'il a mise au bas du portrait du dernier des Conti. On ignore la date de sa naissance et celle de sa mort. De qui fut-il élève? On ne sait. D'après la facture du portrait qu'il a signé, c'est peut-être de Chardin qu'il se rapprocherait davantage. Son domicile était au n° 92 du faubourg Poissonnière. Il exposa, au Salon de la Correspondance de 1781, deux miniatures d'après Van Loo, une *Diane endormie* et un *Amour lançant des flèches,* et son nom se trouve dans les Salons depuis 1791 jusqu'à 1800.

CXLVI. — *Portrait de Louis-François-Joseph de Bourbon, prince de Conti.*

H. 0m,72; L. 0m,58.

Louis-François-Joseph de Bourbon-Conti, connu sous le nom de comte de la Marche, né en 1734 de Louis-François de Conti et de Louise-Diane d'Orléans, fille du Régent, servit sous le maréchal d'Estrées, au début de la *guerre de Sept ans,* et fit bonne figure à la bataille de Hastembeck en 1757; il entra ensuite dans l'armée du comte de Clermont, prit part à la bataille de Crevelt, et ce fut tout. Toujours asservi à la cour, il fut le seul prince qui consentit à se rendre au lit de justice où furent enregistrés les édits de Maupeou. Il signa la protestation des princes au début de la Révolution, et fut un des premiers à émigrer en 1789; mais, toujours tergiversant, il rentra en France en 1790, prêta le serment civique, et se retira dans ses terres, où

il fut arrêté en 1793. Détenu à Marseille avec les princes d'Orléans, ses cousins, il fut mis en liberté en 1795, et vécut dans sa terre de La Lande jusqu'au 18 fructidor. Le Directoire l'ayant fait alors conduire à la frontière d'Espagne, il se fixa à Barcelone, où il mourut en 1814, à l'âge de quatre-vingts ans. C'était un pauvre d'esprit. En lui s'éteignit la maison de Bourbon-Conti.

Le portrait du prince de Conti, par Louis Petit, semble nous rendre ce triste personnage tel que l'histoire nous le donne. Il est dans un cadre ovale, en buste, de trois quarts à droite, sur un fond perdu qui s'éclaircit aux alentours de la figure. Ses cheveux poudrés, platement collés sur son crâne étroit, forment sur ses oreilles de chétives ailes de pigeon, et s'arrangent derrière le cou en une maigre queue emprisonnée dans une bourse de taffetas noir. Ses grands yeux gris à fleur de tête sont dépourvus d'intelligence; son nez, gros et rouge, est lourd et empâté; sa grande bouche, aux lèvres épaisses, n'en dit pas plus long que les yeux; son menton saillant et ses joues rougeaudes complètent l'insignifiance du visage, d'où la physionomie est absente. Le prince porte l'habit de chasse de la maison de Conti, d'un jaune pâle galonné d'or et d'argent, avec boutons d'argent et col de velours gros bleu; il a, sous cet habit, le gilet blanc, la cravate blanche et la chemise à jabot, avec le cordon bleu du Saint-Esprit; la plaque de cet ordre, enfin, est attachée au côté gauche de la poitrine. On lit, sur le fond perdu à gauche : *L. Petit, 1774*. Étant donnée cette date, le prince de Conti, né en 1734, a quarante ans sur ce portrait. Au point de vue de l'art, cette peinture, exécutée d'une touche lourde, est médiocre; au point de vue de l'histoire, elle est un témoignage qui n'est pas sans valeur.

CXLVII. — *Portrait de Louis-Antoine-Henry de Bourbon-Condé, duc d'Enghien.* (Attribué à Louis Petit.)

H. 0m,53; L. 0m,64.

Louis-Antoine-Henry de Bourbon-Condé, duc d'Enghien, né à Chantilly, le 2 août 1772, de Louis-Henry-Joseph de Bourbon-Condé et de Louise-Marie-

Thérèse-Bathilde d'Orléans, fit ses premières armes sous son grand-père le prince de Condé, au camp de Saint-Omer en 1788; partit pour l'émigration l'année suivante; prit part à la campagne de 1792 sous les ordres de son père, le duc de Bourbon; rejoignit ensuite l'armée de Condé; se signala par sa bravoure à l'attaque des lignes de Wissembourg et au combat de Bersheim; reçut, en 1796, le commandement de l'avant-garde, et se distingua aux combats de Kehl, d'Oberkamlach, etc.; passa en Russie en 1797, après que l'armée de Condé eut été abandonnée par l'Autriche à la suite du traité de Léoben, et y resta jusqu'en 1799; se retira, enfin, à Ettenheim, ancienne résidence du cardinal de Rohan dans le duché de Bade, sur la rive droite du Rhin, à quatre lieues de Strasbourg, quand l'armée de Condé eut été définitivement licenciée en 1801, après la bataille de Lunéville. Le duc d'Enghien avait noué, depuis sept ans déjà, d'intimes relations avec la princesse de Rohan-Rochefort, que peut-être même il avait épousée secrètement; ce fut pour vivre auprès d'elle qu'il se fixa à Ettenheim. Plusieurs fois il avait passé le Rhin et était allé secrètement à Strasbourg afin de s'y aboucher avec des agents du parti royaliste. Averti par sa police, le premier consul soupçonna, dans le duc d'Enghien, un complice des conspirateurs qui en voulaient à sa vie (Moreau, Cadoudal, Pichegru, etc.) et résolut de porter un grand coup qui frappât ses ennemis à la tête. Il commanda à Caulaincourt et à Ordener d'enlever le duc d'Enghien à Ettenheim, et, dans la nuit du 15 au 16 mars, cet ordre fut exécuté, malgré le droit des gens. Le duc d'Enghien fut amené à Paris le 20 mars, et aussitôt dirigé sur Vincennes, où il arriva vers le soir. Il se coucha à huit heures, s'endormit d'un profond sommeil, fut réveillé à onze heures, conduit devant une cour martiale, condamné contre toute justice, sans aucune des formalités exigées par la loi, et fusillé à quatre heures du matin, avant le jour, dans un des fossés de la forteresse. Cet assassinat fut commis le 21 mars 1804, quelques mois avant la proclamation de l'empire. Ainsi mourut, à l'âge de trente-deux ans, le dernier duc d'Enghien... Regardons son portrait au musée Condé.

Notons d'abord que ce portrait représentant le duc d'Enghien avec le cordon

bleu du Saint-Esprit, qu'il ne reçut qu'en 1788, ne peut être antérieur à cette date. Comme il ne peut non plus être postérieur au 14 juillet 1789, qui est la date de l'émigration, on doit en conclure qu'il a été peint dans la dernière partie de 1788, ou dans la première partie de 1789. Le prince, né le 2 août 1772, avait alors de seize à dix-sept ans; il était encore dans l'âge de l'adolescence. C'est ce que montre, avec un rare bonheur d'expression pittoresque, le portrait qui nous occupe. Il y a lieu de croire qu'il a été exécuté comme pendant à celui dans lequel le peintre Louis Petit a représenté le prince de Conti. Les deux cousins portent l'habit de chasse aux couleurs de leurs maisons, avec le gilet blanc par-dessous cet habit; tous deux sont prêts pour la soirée qui suit la chasse; tous deux ont la tête nue, soigneusement poudrée et coiffée; ils sont opposés l'un à l'autre, le prince de Conti était de trois quarts à droite, le duc d'Enghien est de trois quarts à gauche; tous deux, enfin, sont contenus dans des cadres ovales et se détachent sur un fond perdu d'un gris verdâtre, qui pâlit aux alentours de la figure. Mais où la similitude cesse, c'est dans la tournure de ces deux personnages. En regard de la triste figure du prince de Conti, regardons la si intéressante physionomie du duc d'Enghien. En lui, l'adolescent est en train de passer jeune homme. Il vient de prendre, au camp de Saint-Omer, sous les ordres de son aïeul le prince de Condé, possession de sa vocation militaire; il est sorti de page, et, bien qu'avec un air de modestie tout à fait seyant dans un âge aussi tendre, il rappelle par certains traits caractéristiques le héros de sa race. Ses cheveux poudrés et frisés, relevés au-dessus de sa tête et coiffés en ailes de pigeon sur les oreilles, s'arrangent derrière le cou en une queue nouée d'un ruban noir; son front, très bien construit, s'éclaire d'une belle lumière; ses yeux, d'un gris bleuâtre, sont beaux et intelligents, avec une fermeté de regard qui n'exclut ni le rêve, ni même une certaine mélancolie; son nez, très bourbonien, n'est pas régulier, il est bizarre dans sa forme et heurté dans sa ligne; le sentiment de sa bouche, petite et finement dessinée, n'est pas sans une certaine tristesse et se trouve en parfait accord avec l'expression des yeux; le menton n'a rien de proéminent; l'ovale du

visage s'affine par le bas; les joues, plutôt maigres, sont nuancées de blanc et de rose, et de la plus délicate coloration. On trouverait difficilement une physionomie plus attachante que celle de ce jeune prince, en qui semble revivre quelque chose du grand Condé. Quant à son costume, il est presque semblable à celui du prince de Conti dans le précédent portrait, avec cette légère différence que la couleur ventre de biche de l'habit est d'un ton plus soutenu chez les Condé que chez les Conti, et que le collet de cet habit, qui est bleu chez les Conti, est amarante chez les Condé... Ces deux portraits ont certainement été faits à la même intention, et l'on ne peut se défendre de les attribuer au même peintre. Cependant, autant le portrait du prince de Conti, auquel Louis Petit a mis son nom, est lourd et maladroitement peint, autant le portrait du duc d'Enghien, qui ne porte pas de signature, est d'une couleur légère, spirituelle, transparente, on serait tenté de dire aérienne. Le dernier de ces portraits, il est vrai, a été exécuté quatorze ou quinze ans après le premier, et pendant ce temps le talent du peintre a pu grandir et se transformer. L'un de ces modèles avait, d'ailleurs, de quoi paralyser les forces de l'artiste, tant il était ingrat; tandis que l'autre avait tout ce qu'il fallait pour les grandir et les exalter, tant il était marqué pour quelque chose de tragique et de grand (1).

DANLOUX (Henri-Pierre). — 1745 † 1809.

Henri-Pierre Danloux naquit à Paris en 1745 (2). Élève de Lépicié et de Vien, il alla en Italie demander à l'art classique un complément d'éducation, et revint en France sans que cet enseignement eût marqué sur lui son em-

(1) Une charmante gravure en couleur, qui doit avoir été faite peu après le portrait peint, donne une idée fort juste de cette délicate peinture.

(2) M. Émile Bellier de la Chavignerie donne l'année 1753 comme date de naissance de Danloux. Cela nous semble difficile à admettre, car Danloux, paraissant déjà au Salon de 1771, aurait exposé dès l'âge de dix-huit ans.

preinte. Comme peintre de portraits, il acquit une légitime réputation, ce qui ne l'empêcha pas de s'essayer dans tous les genres. De 1771 à 1791, il prit part aux expositions de l'Académie royale. Dès les premiers excès de la Révolution, il alla se fixer en Angleterre. Il y arriva à la fin de 1791, et y demeura jusqu'en 1801. Au point de vue de son talent, cette émigration fut salutaire. C'est en Angleterre, en effet, qu'il peignit ses meilleurs portraits. Gainsborough, Reynolds, Lawrence, lui communiquèrent quelque chose de leurs rares qualités. Les mœurs et les manières de l'Angleterre eurent prise également sur lui; sa peinture devint presque de la peinture anglaise. Les portraits de l'amiral Duncan, de lord Adam Gordon, etc., sont parfaitement anglais. Ses portraits d'émigrés français eux-mêmes ne sont pas sans avoir aussi quelque chose de britannique. De retour à Paris, Danloux eut encore quelques années de succès dans le grand monde, qui lui savait gré de son exil; mais sa peinture avait perdu la meilleure partie de son charme. En 1802, il exposa le *Supplice d'une Vestale*, tableau académique dans le goût de David, mais sans aucune des fortes qualités du maître. Danloux avait alors cinquante-sept ans, et son talent était plus vieux que son âge. Les portraits qu'il envoya au Salon de 1806 furent jugés avec sévérité. Il mourut à Paris, le 3 janvier 1809, au n° 39 de la rue Neuve Saint-Augustin.

Danloux va se rappeler à nous, au musée Condé, par trois portraits. L'un d'eux pourrait être, à certains égards, qualifié presque de chef-d'œuvre.

CXLVIII. — *Portrait du comte d'Artois (Charles X).*

H. 0m,21; L. 0m,15.

Le comte d'Artois, frère de Louis XVI et de Louis XVIII, naquit à Versailles le 9 octobre 1757, et se maria, en 1773, avec Marie-Thérèse de Savoie, dont la sœur avait épousé le comte de Provence (Louis XVIII). Très élégant de manières, homme de plaisir, grand chasseur, recherché de l'aristocratie et impopulaire en France, il s'opposa de toutes ses

forces aux réformes que Louis XVI voulait apporter dans son gouvernement, et ne fut point étranger à la catastrophe finale. Il émigra en 1789, suscita partout des ennemis à la Révolution, assista aux conférences de Pilnitz, et refusa d'obéir au roi qui lui ordonnait de revenir en France en 1792. Nommé, par le comte de Provence, lieutenant général du royaume après la mort de Louis XVI, il tenta vainement de débarquer à Quiberon et ne fut pas plus heureux quand il essaya d'aborder à l'île d'Yeu. De retour en Angleterre, il se fixa en Écosse et vécut à Holyrood avec une pension de l'Angleterre... Nous n'avons, d'ailleurs, à parler du comte d'Artois ni pendant l'émigration, ni pendant la Restauration, le portrait qui nous occupe étant antérieur à 1789.

Ce portrait nous montre le comte d'Artois en costume de colonel général des Suisses : habit rouge à col de velours gros bleu brodé d'argent, épaulettes également en argent, cravate et gilet blancs, le tout rehaussé du cordon bleu et de la plaque du Saint-Esprit, du ruban rouge et de la croix de Saint-Louis. Le prince a environ trente ans. Il est en buste, de trois quarts à droite, presque de face, sur un fond de ciel zébré de nuages gris. Ses cheveux poudrés sont relevés au-dessus du front et rejetés derrière la tête. Ses yeux sont d'un jaune d'or, le regard en est doux. La ligne du nez, comme hésitante, manque de caractère. La bouche, aux lèvres épaisses, reste entr'ouverte; telle on la voit dans les portraits du vieux roi Charles X, telle elle est déjà dans le portrait du jeune comte d'Artois. Le visage, soigneusement rasé, est d'un teint clair. La physionomie est molle. L'accent de nature est assez vivement ressenti dans ce petit portrait, qui est loin d'avoir les chaudes colorations du portrait qui va suivre (1). Danloux a exécuté cette peinture avant d'avoir connu les portraitistes de l'Angleterre.

(1) Voir page 365 du présent volume.

DANLOUX (HENRI-PIERRE)

(1745†1809)

LOUIS-HENRI-JOSEPH DE BOURBON

IXe ET DERNIER PRINCE DE CONDÉ

CXLIX. — *Portrait de Louis-Henry-Joseph de Bourbon, IXe et dernier prince de Condé.*

H. 0m,41 ; L. 0m,34.

Louis-Henry-Joseph de Bourbon, prince de Condé, né à Paris, le 13 août 1756, de Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, et de la princesse de Rohan-Soubise, avait, très jeune encore, épousé Louise d'Orléans, sa cousine. Ce mariage, accidenté d'aventures romanesques, fournit le sujet d'une comédie, *l'Amoureux de quinze ans*. Le duc de Bourbon menait la vie dissipée des princes au dix-huitième siècle. Une aventure de bal masqué, dont les particularités sont fort connues, amena une rencontre entre lui et le comte d'Artois. Les deux princes, après s'être fait réciproquement une légère égratignure, se réconcilièrent. Le duc de Bourbon fit ses premières armes, en compagnie du comte d'Artois, au siège de Gibraltar, où il fut blessé. Quand vint la Révolution, il émigra avec son père, dont il partageait les opinions. Il commanda le corps d'émigrés qu'il avait organisé dans le pays de Liège, prit part aux principales affaires de la contre-révolution, reçut une blessure au combat de Berstheim, et se retira en Angleterre quand il vit la Révolution définitivement triomphante. Ce fut là qu'il apprit, en 1804, la fin tragique de son fils, le duc d'Enghien. Pendant les Cent-jours, il tenta un nouveau soulèvement de la Vendée, échoua dans cette entreprise, et alla se fixer de nouveau en Angleterre. Rentré en France après la seconde abdication de Napoléon, il vécut dans ses domaines, surtout dans celui de Chantilly, où la chasse fut dès lors sa principale occupation. Il était la bonté même, et jamais la bravoure ne lui avait fait défaut. Le 30 août 1829, il fit le testament par lequel il léguait tous ses biens à son filleul, le prince Henri d'Orléans, duc d'Aumale. La révolution de 1830 le troubla profondément; il la reconnut, cependant, et refusa de suivre Charles X. Moins d'un mois après, le 27 août 1830, on trouvait le duc de Bourbon pendu à l'espagnolette d'une des fenêtres de sa chambre à coucher dans son château de Saint-

Leu. Telle fut la fin de l'illustre maison qui avait donné à notre vieille France son plus grand homme de guerre... Le portrait du duc de Bourbon par Danloux, que possède Monsieur le duc d'Aumale, nous ramène vers la quarantième année de la vie du prince.

Louis-Henry-Joseph de Bourbon, dans la force de son âge, est debout, de trois quarts à droite, presque de face et coupé par le cadre à la hauteur des genoux. Son attitude est pleine de franchise et de bonhomie, son geste a du naturel et de la simplicité. De ses mains croisées l'une sur l'autre (la gauche sur la droite) il s'appuie sur son épée, qu'il a détachée de son ceinturon et plantée droit devant lui. Sa tête est nue, coiffée de cheveux poudrés, rejetés en désordre au-dessus du front et de chaque côté des tempes; son front est plus développé en hauteur qu'en largeur; ses yeux, d'un beau bleu, ont dans le regard plus de douceur que de fermeté; son nez, très bourbonien, est un peu fort; sa bouche, dont la lèvre inférieure est proéminente, a une expression débonnaire; son menton, qui est proéminent aussi, allonge le visage en se portant en avant plus qu'il ne faudrait; ses joues, complètement rasées, sont hautes en couleur; et, de l'ensemble de la physionomie, se dégage de la bonté plutôt que de l'énergie. Le dernier des Condé n'a donc rien du héros de sa race, rien de ces traits bizarres et taillés à coups de serpe, de ce regard d'aigle et de ce menton fuyant, qu'avait eus, un siècle auparavant, celui qui fut le grand Condé. Louis-Henry-Joseph de Bourbon n'en avait pas moins été un des généraux de l'émigration, et c'est comme le chef de l'armée de Condé qu'il a voulu être peint par Danloux. Sa cravate de batiste blanche, enroulée autour de son cou, est négligemment attachée par un nœud, dont les bouts sont longs et flottants. Son habit de drap d'un bleu assez clair à boutons d'or, dont les revers sont largement rabattus sur la poitrine, est muni d'un haut collet montant derrière le cou et d'une pèlerine couvrant les épaules ainsi que le haut des bras. Sous cet habit, et presque entièrement caché par lui, on aperçoit à peine le gilet rouge, sur lequel est passé en sautoir le cordon du Saint-Esprit d'un bleu tendre. Quant à la culotte, en partie recouverte par les basques de l'habit, elle

est indiquée plutôt que faite, et se perd d'ailleurs dans le bas du tableau. Pour complément de ce costume : des gants de buffle, dont les hauts parements protègent les poignets et les avant-bras; un brassard jaune, marqué de trois fleurs de lis noires, attaché en haut du bras gauche; un ceinturon de cuir rouge enserrant la taille par-dessus l'habit; une dragonne à gland d'or enroulée autour de la poignée dorée de l'épée; tenu par la main droite, enfin, un grand tricorne noir, garni de plumes également noires, auquel est fixé par une passementerie d'or un nœud de soie blanche, d'où part un grand plumet blanc. Pour fond, dans les parties hautes du tableau, des vapeurs noires au milieu desquelles la figure s'enlève en lumière, et, dans les parties basses, les fumées blanches de la poudre, parmi lesquelles on aperçoit des lueurs d'incendie, le prince paraissant surgir des profondeurs de la bataille et prenant ainsi quelque chose d'héroïque.

C'est en Angleterre, pendant l'émigration et antérieurement à 1801, que fut peint ce portrait. Dauloux, en effet, qui s'était réfugié dans la Grande-Bretagne pour fuir la Révolution, se rapatria en France à la fin de 1800. Quant à Louis-Henry-Joseph de Bourbon, il resta en Angleterre jusqu'en 1815. A partir de la date de 1796 jusqu'à celle de 1800, qui marque le retour de Dauloux en France, on peut donc choisir l'année que l'on veut pour l'inscrire en bas de ce portrait. Mettons qu'il ait été peint entre 1796 et 1798, le duc de Bourbon y aurait de quarante et un à quarante-trois ans. Dauloux le montre, en effet, dans la force de l'âge, florissant de santé, portant haut sans affectation de hauteur. Le duc de Bourbon, pour prouver sa reconnaissance à M. Crawford, duquel il avait reçu l'hospitalité, lui aurait donné le chapeau et l'épée si soigneusement reproduits par Dauloux, peut-être lui fit-il aussi cadeau de ce portrait. En tout cas, c'est à l'un des descendants de M. Crawford que Monsieur le duc d'Aumale l'acheta en 1884 (1). Dauloux s'est surpassé dans ce portrait. La couleur y prend quelques-unes des

(1) Les archives de la maison de Condé nous apprennent que, pendant l'émigration, le duc de Bourbon occupait à Londres la maison de Robert Claridge. Quant à M. Crawford, on n'y trouve rien qui le concerne.

meilleures qualités de la peinture anglaise, et certainement Danloux, ailleurs qu'en Angleterre, n'aurait pu exécuter un tel tableau. En étudiant les portraits de Gainsborough, de Reynolds et de Thomas Lawrence, Danloux avait trouvé son chemin de Damas. Les chaudes harmonies qui chantaient dans les portraits de ces maîtres, à force d'être entendues par lui, s'étaient mises à chanter aussi dans ses propres portraits. Dans ce portrait du dernier prince de Condé, quelles admirables relations entre les roses avivés du visage et les bleus si habilement nuancés de l'habit! Quelle douceur de modulations entre tous ces bleus, qui sont partout les mêmes, et qui semblent divers sous des incidences de jour différentes! Et, sur ces bleus presque monochromes, quelles belles sonorités font entendre les notes courtes et vibrantes des autres parties du costume, le rouge vif du gilet, le bleu clair du Saint-Esprit, le blanc mat de la cravate, le noir du tricorne et le fauve des gants de combat! Danloux avait pris en Angleterre les qualités d'un vrai coloriste. Dès qu'il eut quitté ce pays, le charme fut rompu.

CL. — *Portrait de Louis-Henry-Joseph de Bourbon, IXe et dernier prince de Condé.*

H. 0m,60; L. 0m,51.

En buste, de grandeur naturelle et de trois quarts à gauche; avec le Saint-Esprit et la croix de Saint-Louis...

Dans ce château, donné à Monsieur le duc d'Aumale par le dernier des Condé, il nous plaît que l'image de ce prince, par deux fois répétée, soit notre dernière vision sur la peinture française du dix-huitième siècle.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Le dix-neuvième siècle français, d'un bout à l'autre de sa carrière maintenant presque terminée, est, de tous les siècles dont les œuvres ont passé devant nous, le plus copieusement représenté dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale, et il est celui auquel il nous faut réserver la moindre part. Pourquoi? Parce que, dans la maison qui fut celle de Condé après avoir été celle de Montmorency, rien n'a dû être oublié de ce qui se rattache aux Montmorency et surtout aux Condé. Nous avons dû faire d'abord large place aux seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, et nous attacher à faire revivre dans le milieu où elles avaient toujours vécu les peintures qui appartiennent à chacune de ces époques. Ces peintures, pour lesquelles l'intérêt historique se trouve constamment mêlé à l'intérêt d'art, apparaissent à Chantilly comme les témoins vivants d'un glorieux passé; hors de ce milieu, elles perdraient une partie, quelquefois même le principal de leur valeur. Il n'en est pas de même des tableaux de notre dix-neuvième siècle. Devant eux, la question d'art est généralement la seule qui se puisse poser; et encore, pour les plus rapprochés de nous, la reculée n'est-elle pas suffisante. On pourrait, sans rien retirer de leur intérêt, les regarder dans tel autre lieu que celui-ci; l'hospitalité somptueuse qu'ils ont reçue dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale, sans leur être indifférente, ne leur est pas indispensable. Voilà le motif de l'abandon relatif où nous les laissons dans cet ouvrage. Pour témoigner, d'ailleurs, de la haute estime où nous tenons nos contemporains, nous leur avons consacré une notable partie des héliogravures qui forment l'illustration de ce volume.

Avec le dix-huitième siècle, l'intérêt historique de la peinture au château de Chantilly semble donc épuisé. Il rejaillit encore, néanmoins, sur le commencement du dix-neuvième. D'un siècle à un autre, nous l'avons dit et redit déjà, la ligne de démarcation est insaisissable, et elle ne l'est pas moins du dix-huitième au dix-neuvième siècle qu'elle ne l'avait été du dix-septième au dix-huitième et du seizième au dix-septième. Carle Vernet, né en 1758, vivait encore en 1836. On peut le mettre tout aussi bien à l'un qu'à l'autre siècle. Comme il fut surtout un peintre du premier Empire et de la Restauration, c'est par un de ses tableaux que va s'ouvrir devant nous le dix-neuvième siècle au musée Condé. Ce tableau, cependant, porte la date de 1788, mais il contient une des plus grandes figures de la France contemporaine, et c'est parmi les peintures contemporaines qu'il a surtout sa place.

VERNET (Antoine-Charles-Horace), dit Carle VERNET.

1758 † 1836.

Antoine-Charles-Horace Vernet, dit Carle Vernet, naquit à Bordeaux le 14 août 1758, de Joseph Vernet, le peintre de marines, et de Virginie Parker. Sa naissance lui aplanissait les aspérités de la route; la fortune, les relations du monde, la bienveillance des grands, tout lui souriait dès son berceau; son caractère facile, son esprit enjoué, son amour du travail et de rares aptitudes d'artiste dans un genre spécial firent le reste. Dès son enfance, il connut les hommes les plus célèbres de son temps. Dans un voyage qu'il fit en Suisse avec son père à l'âge de onze ans, il fut présenté à Voltaire, et vit également Jean-Jacques Rousseau, Lavater, Gessner. De retour à Paris, il entra chez Lépicié, où ses progrès furent rapides. Il obtint le deuxième grand prix de peinture en 1779, remporta, trois ans après, le premier grand prix (1782), et partit pour Rome, où il fut pris d'une mélancolie noire qui le força de revenir en France en 1783. Il n'en peignit

VERNET (ANTOINE-CHARLES-HORACE)

DIT CARLE VERNET

(1758 † 1836)

LE DUC D'ORLÉANS ET SON FILS, LE DUC DE CHARTRES

(DEPUIS LOUIS-PHILIPPE Ier, ROI DES FRANÇAIS)

A UN RENDEZ-VOUS DE CHASSE, EN 1787

pas moins, en guise d'envoi, le *Triomphe de Paul-Émile,* qui lui fut un prétexte à peindre de vrais chevaux : cela parut étrange, tant la convention avait pris possession de l'école. Carle Vernet était alors un jeune et brillant cavalier, de figure agréable et de tournure élégante, d'esprit vif et de repartie prompte, donnant au monde une partie de sa vie, tout en réservant la meilleure part à la peinture. Il était d'une santé délicate, et, jusqu'à son mariage avec Mlle Fanny Moreau, fille du graveur Moreau le Jeune (1787), il n'avait guère quitté son père, qu'il aimait tendrement et dont il était aimé plus tendrement encore. Agréé à l'Académie royale le 24 août 1789, il reçut l'accolade de cet illustre père, qu'il eut la douleur de perdre quatre mois après (3 décembre 1789)... Carle Vernet s'était laissé entraîner d'abord par le mouvement révolutionnaire, mais ce beau zèle ne tarda pas à se refroidir. Dans la journée du 10 août 1792, au moment de l'attaque des Tuileries, comme il se sauvait sur la place du Carrousel, emportant dans ses bras sa fille Camille (1) et son fils Horace (2), une balle lui traversa la main ; quelques mois après, sa sœur, Mme Chalgrin, mourait sur l'échafaud, et sa sympathie pour la Révolution se changeait en haine. Cet homme d'esprit ne pouvait, d'ailleurs, ni beaucoup haïr, ni beaucoup aimer, et sa carrière reprit bientôt son cours. Il avait emprunté à la vie *sportive* du grand monde ses meilleurs tableaux dans les derniers temps de la monarchie ; son humeur railleuse lui suggéra de peindre les *Incroyables,* les *Merveilleuses* et toutes les extravagances de la mode à l'époque du Directoire : sous tous les régimes, le cheval continua d'être sa préoccupation dominante. Par les études qu'il en faisait, il préludait à ses *Tableaux historiques des campagnes d'Italie.* Sa plus célèbre peinture en ce genre fut celle de la *Bataille de Marengo :* mais en s'attachant à faire comprendre les manœuvres de cette fameuse journée, il reste froid, à force d'être sage et de vouloir être vrai. Son *Matin de la bataille d'Austerlitz* lui valut la croix de la Légion d'honneur, Napoléon la lui donna de sa main dans la galerie du Louvre en 1808, en même temps qu'à Prud'hon,

(1) Née en 1788, mariée à M. Vernet-Leconte.
(2) Né le 30 juin 1789.

à Gros et à Girodet. Carle Vernet avait été nommé peintre du dépôt de la guerre en 1806. Élu membre de l'Institut en 1816, il poursuivit brillamment sa voie sous la Restauration, continuant d'aborder avec son esprit fin et sa verve mordante les sujets les plus variés : batailles, tableaux de genre, sujets de chasse, caricatures, sans rien abandonner de sa passion pour le cheval, dont il faisait toujours le principal objet de ses études. Ce fut pour lui une heureuse époque. Il reçut le cordon bleu de Saint-Michel, vit son fils Horace entrer à l'Institut et siéger à ses côtés, comme il avait siégé lui-même à l'Académie royale auprès de son père Joseph. En 1827, Horace Vernet fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome, et Carle Vernet voulut l'y accompagner. De retour à Paris, il y vieillit sans infirmités jusqu'à l'âge de soixante-dix-neuf ans, conservant l'élégance de sa taille, la distinction de ses manières, et montant à cheval au Bois tous les jours. Le 19 novembre 1836, il passa pour la dernière fois la soirée au café de Foy (Palais-Royal), dont il était le plus ancien habitué ; la journée avait été pluvieuse, il avait pris froid ; une fluxion de poitrine l'enleva en moins de huit jours. Il mourut avec vaillance, ainsi qu'il avait su vivre... Carle Vernet avait été l'homme de toutes les superstitions. Il avait exposé aux Salons depuis 1789 jusqu'en 1836. Le musée de Versailles est abondamment pourvu de ses œuvres ; le Louvre ne possède qu'un seul de ses tableaux, la *Chasse de Saint-Hubert dans le bois de Meudon en 1818*. Comme peintre de chevaux et de chasses, la galerie de Chantilly nous permet de prendre sa véritable mesure.

CLI. — *Le duc d'Orléans et son fils, le duc de Chartres (depuis Louis-Philippe Ier, roi des Français), à un rendez-vous de chasse en 1787.*

H. 1m,08 ; L. 1m,28.

Nous sommes en 1788 (1) ; le duc d'Orléans a quarante ans, et le duc de

(1) Après avoir esquissé son tableau, Carle Vernet, soucieux de faire ressemblants les deux princes, dessina avec le plus grand soin leurs portraits à la mine de plomb, les têtes dans

Chartres n'en a que quatorze (1). L'attaque va se faire au milieu d'une campagne mouvementée et en partie boisée; on ne saurait, malheureusement, préciser où. Les deux princes sont déjà arrivés au rendez-vous. Ils sont l'un derrière l'autre, le père devant le fils, sur le premier plan du tableau, près d'un ruisseau qui coule en contre-bas d'un escarpement; tandis qu'à gauche, sur un arrière-plan, attend la meute avec les piqueurs qui sonnent du cor, et qu'au loin sur la droite arrivent les chasseurs, parmi lesquels on remarque une dame habillée de rouge et coiffée d'un feutre hautement empanaché.

Le duc d'Orléans, tenant de sa main droite les brides de son cheval et appuyant sa main gauche sur la croupe de l'animal, se retourne en arrière pour parler au jeune duc de Chartres, et se présente de trois quarts à droite, presque de face. Au moyen de cet artifice de composition, rien ne se perd de son visage, que nous retrouvons tel que Reynolds nous l'a montré déjà dans la galerie même de Monsieur le duc d'Aumale (2). Ce sont les mêmes traits alourdis par une maturité précoce, avec des restes de beauté visibles encore sous la couperose qui les recouvre, et c'est aussi la même taille haute et vigoureuse. Nous ne ferions que nous répéter en parlant à nouveau de cette figure, qu'on ne saurait oublier quand on l'a vue déjà. La seule différence entre le portrait de sir Joshua Reynolds et celui de Carle Vernet est dans le costume. Reynolds avait représenté le prince en colonel des hussards du régiment colonel-gé-

l'attitude même où elles devaient être dans le tableau. Ces précieux portraits, signés : « Carle Vernet » et datés « 1787 », sont en la possession de Monsieur le duc d'Aumale. Le tableau ne fut peint que l'année suivante. Il est, en effet, signé et daté. Sur le terrain, à gauche, on lit : « Vernet fils, 1788. »

(1) Louis-Philippe d'Orléans, né à Paris, au Palais-Royal, le 6 octobre 1773, fils aîné de Louis-Philippe-Joseph d'Orléans, duc de Chartres, et de Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon, fille du duc de Penthièvre, descendant de Louis XIV par le comte de Toulouse, fut duc de Valois jusqu'à la mort du duc d'Orléans, son grand-père (18 novembre 1785); prit, à partir de cette date, le titre de duc de Chartres qu'avait porté son père, qui devint alors duc d'Orléans; garda ce nom jusqu'à la mort de son père (6 novembre 1793). A cette date, il prit à son tour le titre de duc d'Orléans, qu'il conserva jusqu'à son avènement au trône en 1830. Il mourut au château de Claremont, près de Londres, le 6 août 1850.

(2) Voir la *Peinture au château de Chantilly. Écoles étrangères*, p. 317.

néral; Carle Vernet le montre en costume de chasse aux couleurs de la maison d'Orléans : habit de drap rouge à boutons d'argent; toque de velours gros bleu; culotte en peau de daim; bottes de cuir noir, à revers de cuir fauve rabattus jusqu'au-dessous des genoux; cheveux poudrés; chemise à jabot; cravate blanche; le grand cordon bleu du Saint-Esprit passé en sautoir par-dessus le gilet de piqué blanc à rayures bleues, et la plaque de l'ordre sur le côté gauche de l'habit. Le duc d'Orléans a grand air dans ce costume, qu'il porte avec une parfaite aisance. On sait quel brillant cavalier il était et que, comme tel, on le citait même en Angleterre. Le cheval qu'il monte est blanc et de bonne race; ses jambes sont fines et nerveuses, son corps est bien en point, sans rien de moins ni de trop pour mettre en valeur son élégante musculature. Sellé d'une selle anglaise posée sur un tapis de velours rouge encadré de galons d'or, mâchonnant le mors et le filet au moyen desquels le cavalier se fait sentir en maître, portant avec facilité le poids qui lui semble léger; l'œil ardent, la narine largement dilatée, il est impatient de commencer sa course. Voilà bien le cheval d'où toute convention est écartée, le cheval marqué d'une vérité tout individuelle, pris sur nature et au vif de l'action, le cheval de chasse et de course qu'aimait, que connaissait à fond Carle Vernet et qui était fait, en quelque sorte, à son image, sec, vif, élégant, fin, solide et délicat tout ensemble.

Derrière le duc d'Orléans, est le duc de Chartres. Son père lui parle, et il se découvre respectueusement pour l'écouter. Sa tête, de profil à gauche, — une vraie tête de camée, — est coiffée d'une abondante chevelure frisée, poudrée et arrangée en catogan derrière le cou. Ses traits, purs de lignes et d'une rare fermeté d'expression, sont d'un adolescent, en qui déjà se fait sentir quelque chose de l'homme. Il est vêtu, comme son père, de l'habit de chasse de la maison d'Orléans. De la main gauche il tient son cheval en bride, et de la main droite il ramène en arrière le chapeau dont il salue son père. Son cheval, alezan brûlé, a les balzanes blanches et boit en plein dans son blanc. Le jeune prince va peut-être en descendre, car un

piqueur a mis pied à terre et tient de ses deux mains par le mors le cheval, qui ne paraît pas d'humeur à abandonner son cavalier (1). On sent que Carle Vernet a connu le cheval de la sole au chanfrein. Et tous les invités à cette chasse témoignent également de cette science du cheval puisée aux sources de la vie. Chacun d'eux ne fait qu'un avec sa monture. Tous ces chevaux et tous ces chasseurs sont remarquables par la souplesse et la précision de leurs mouvements. Nul artiste n'a peint, mieux que Carle Vernet, une chasse à courre ; nul n'a mieux mis en selle les cavaliers du grand monde. L'Angleterre elle-même, si fière de ses peintres en ce genre, n'en a aucun qu'elle puisse lui opposer. Cette peinture, exécutée sur des apprêts gommeux, qui se sont fendus comme une matière vitrifiable, est d'une clarté un peu froide, qui ne laisse pas cependant d'être vraie. Ses dimensions moyennes sont de celles qui s'adaptaient le mieux à la mesure de Carle Vernet. Homme de sport s'il en fut, Carle Vernet — nous le répétons — a été par excellence le peintre de la vie sportive. Il était chez lui, dans ce genre de peinture, beaucoup plus que dans la peinture d'histoire.

Ce tableau de chasse, qui est d'ailleurs en quelque sorte un tableau d'histoire, puisque deux personnages historiques y sont mis en scène, se trouvait dans la galerie célèbre que le prince Esterhazy donna à la ville de Pesth. L'empereur d'Autriche pensa que sa place était à Chantilly ; mais il appartenait à la Hongrie, et il ne pouvait sortir du musée de Pesth sans une autorisation de la Chambre hongroise. Un échange fut proposé par M. de Pulszky, député et directeur du musée Esterhazy, et la Chambre hongroise accepta cet échange. Tout est donc maintenant pour le mieux. Le duc d'Orléans et le duc de Chartres sont, en effet, chez eux dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale.

(1) Ce piqueur est nu-tête ; ses cheveux sont presque roux ; son habit est rouge, avec un col de velours gros bleu, le tout galonné d'argent ; sa culotte est de velours fauve à côtes ; ses bottes de cuir noir sont additionnées de molletières.

PRUD'HON (Pierre). — 1758 † 1823.

Pierre Prud'hon naquit à Cluny (Saône-et-Loire), le 4 avril 1758. Il était le treizième enfant d'un maçon nommé Christ Prud'hon. Ayant perdu son père peu après sa naissance, sa jeune âme s'enveloppa des tendresses maternelles, dont elle garda l'empreinte. Ce fut aux Bénédictins de Cluny qu'il dut son éducation. Il était né peintre, et il le prouva bientôt. Dès l'âge le plus tendre, il ne pouvait se détacher des tableaux contenus dans le monastère. Mgr Moreau, évêque de Mâcon, frappé des rares dispositions de cet enfant, le confia à Devosges, directeur de l'école des Beaux-Arts de Dijon. Prud'hon fit de rapides progrès. Sa carrière s'annonçait brillante et heureuse, quand, à peine âgé de dix-neuf ans (1777), il fit un mariage qui le rendit malheureux pour le reste de sa vie. Ce fut l'année suivante qu'il ajouta le nom de Paul à celui de Pierre, qu'il avait reçu à son baptême. En 1780, il vint à Paris demander aux professeurs de l'Académie royale de peinture ce qui lui restait à apprendre, et, en 1782, il remporta le prix triennal fondé par les États de Bourgogne. Dans ce concours, d'où il sortit vainqueur, un incident marqua la générosité de son cœur. Touché du désespoir d'un de ses concurrents qui ne pouvait achever sa tâche, il lui vint en aide et lui fit avoir le prix ; mais le jeune peintre, objet de cette faveur, fut pris de remords et confessa la vérité. Le jugement fut cassé, et Prud'hon partit pour Rome. Il s'y lia avec Canova, qui chercha vainement à le retenir en Italie. Léonard de Vinci, Raphaël, André del Sarte, Corrège surtout, lui montrèrent la voie, dans laquelle il s'engagea dès lors avec résolution. Prud'hon revint à Paris en 1789 (1). Pauvre, ignoré, timide, forcé pour vivre

(1) Avant de quitter Rome, il fit une copie du grand plafond du palais Barberini (*le Triomphe de la Gloire*). Cette copie, offerte par lui à la ville de Dijon, décore la salle des États de Bourgogne.

d'accepter les travaux les plus infimes, jusqu'à des en-têtes de lettres et à des adresses de marchands, il traînait le boulet d'une union malheureuse et n'avait aucune des joies du cœur pour réchauffer sa misère. Deux ou trois ans se passèrent dans cette obscurité. Ce fut le comte de Harlay qui l'en fit sortir, en lui demandant des dessins, qui, reproduits par la gravure, commencèrent sa réputation. Le séjour que Prud'hon fit à Rigny, près de Gray en Franche-Comté, durant les années 1794 et 1795, lui fut surtout profitable par les nombreux portraits dessinés et peints qu'il y exécuta, et par les illustrations de *Daphnis et Chloé* et de *Gentil Bernard,* qu'il y composa pour M. Didot l'aîné. Vers cette époque aussi, il connut M. Frochot, qui devait plus tard lui être si secourable. De retour à Paris, son dessin de *La Vérité descendant des cieux en compagnie de la Sagesse* lui valut un prix, le logement au Louvre et la commande d'un tableau d'après ce dessin (1). Peu après, M. de Landy l'ayant chargé de décorer son hôtel de la rue Cérutti, il y représenta, sous le voile de l'allégorie, *La Richesse entourée des jouissances de la vie* (2). Le bonheur, en même temps que la fortune, vient alors sourire à Prud'hon. En 1805, cédant aux sollicitations de ses amis, il consent à donner des conseils à Mlle Constance Mayer, qui avait perdu son maître Greuze, et bientôt l'élève devient la meilleure et la plus dévouée des amies. Prud'hon avait enfin trouvé l'âme sœur de son âme, la femme dont l'unique ambition allait être de briller du reflet de sa gloire. Il avait alors quarante-cinq ans. Son bon génie venait d'entrer dans sa maison : il y devait rester avec une inaltérable fidélité durant seize ans (3). A partir de cette date de 1805, l'histoire de Prud'hon ne se raconte plus que par des succès. Il peint *Diane implorant Jupiter* pour le plafond de la salle des antiques au musée du Louvre.

(1) Ce tableau, exposé au Salon de 1799, décora le plafond de la salle des Gardes au palais de Saint-Cloud. Ayant été fort endommagé par l'incendie qui se déclara lors du sacre de Napoléon Ier, il fut restauré et transporté au Louvre.

(2) Après M. de Landy, cet hôtel appartint à la reine Hortense d'abord, à M. de Rothschild ensuite.

(3) Prud'hon retrouvait dans Mlle Mayer le fonds de sentimentalité qu'il portait en lui. Mlle Mayer fut parfaite aussi pour la fille de Prud'hon. Toutes deux s'unirent afin de charmer la vie du maître.

En 1808, M. Frochot, devenu préfet de la Seine, lui commande le tableau du *Crime poursuivi par la Justice* pour la Cour criminelle au Palais de justice. Presque en même temps paraît l'*Enlèvement de Psyché*. Prud'hon, dès lors, était illustre. On se disputait ses portraits et ses tableaux. Au cours de cette année 1808, l'empereur le nomme chevalier de la Légion d'honneur, et le choisit pour donner des leçons de peinture à l'impératrice Marie-Louise. L'Institut ouvre ses portes à Prud'hon en 1816. Rien ne manque plus à sa gloire. Le malheur était là, cependant, qui le guettait toujours. Le 26 mai 1821, la mort tragique de Mlle Mayer vient le frapper en plein cœur (1). Mlle Mayer avait ensoleillé de bonheur la vie du maître. Prud'hon ne put surmonter la douleur d'une pareille perte. En vain chercha-t-il dans le travail un allégement à sa peine. Elle était trop lourde à porter. Il la traîna péniblement dans la souffrance durant vingt et un mois, et mourut à Paris le 16 février 1823. — Prud'hon avait exposé aux Salons depuis 1791 jusqu'en 1822.

CLII. — *Psyché aspirant au ciel.*

H. 0m,72; L. 0m,57.

Une *Nymphe,* c'est ainsi qu'était désigné ce tableau quand il entra de la collection du marquis Maison dans celle de Monsieur le duc d'Aumale. Cette désignation ne se justifie en rien. On ne trouve, dans cette peinture, aucun des accessoires qui spécifient les divinités des eaux, et le caractère de la figure est en opposition avec celui qui conviendrait à l'une de ces divinités. Au lieu de la beauté froide d'une nymphe, nous sommes en présence d'une beauté faite surtout de passion, et qui voudrait monter au ciel par toutes les forces de son cœur. Dès lors, n'est-ce pas là Psyché ? On

(1) Depuis quelque temps déjà la santé de Mlle Mayer laissait beaucoup à désirer; une sombre mélancolie la consumait; sa raison s'altérait aussi. Dans la matinée du 26 mai 1821, M. Brâle lui trouva le visage défait, l'œil hagard. Quelques instants après qu'il l'eut quittée, on entendit la chute d'un corps. On accourut, et l'on trouva la pauvre femme gisant à terre et baignée dans son sang. Elle s'était coupé la gorge avec un des rasoirs du peintre; l'hémorragie avait amené la mort.

PRUD'HON (PIERRE)

(1758 † 1823)

PSYCHÉ ASPIRANT AU CIEL

sait à quel point cette poétique allégorie de l'âme humaine avait pris possession de l'imagination du peintre, et ne sommes-nous pas en présence d'une des figures les plus heureusement inspirées à Prud'hon par cette beauté que la toute-puissance de l'amour éleva jusqu'au ciel? Pour nous en convaincre, regardons le tableau.

Psyché, voilée seulement de mystère et de grâce, aspire au ciel dans un élan de cœur et d'âme que nul obstacle ne saurait arrêter. Sa tête, de profil à droite, est légèrement renversée, et son opulente chevelure blonde, dénouée et rejetée sur ses épaules, donne quelque chose de décisif à ce mouvement en arrière. L'œil, tout grand ouvert et regardant en haut, s'emplit avec extase de la céleste vision; à travers le regard « filtre une lumière d'âme ». La bouche s'entr'ouvre en même temps comme pour aspirer le bienheureux rêve, et tout le visage en est illuminé de bonheur, embelli d'une surnaturelle beauté. Cette figure, cependant, n'a nullement brisé les liens qui l'attachent à la terre; c'est un tertre qui lui sert de support, ce sont les frondaisons d'une forêt qui lui servent de fond, et cependant tout semble monter en elle, tant le souffle poétique qui la soulève est irrésistible. Le corps lui-même, avec l'écharpe de gaze transparente qui flotte derrière le dos pour revenir sur les bras en s'y arrondissant comme une voile, prend quelque chose d'aérien et de presque impondérable; une lumière vibrante, voilée d'ombres discrètes, enveloppe sa nudité chaste, en noyant les contours et le modelé de ses formes dans une insaisissable pénombre. L'âme humaine, dont Psyché est l'antique symbole, est éternellement en quête de l'Amour: elle en poursuit le songe et n'en peut embrasser que l'ombre. N'est-ce pas la signification qu'il convient d'attribuer à ce tableau?

Au point de vue de l'art, il y a, dans la Psyché de Prud'hon, quelque chose de l'âme d'un monde qui finit et quelque chose aussi de l'âme d'un monde qui commence. La poésie qui émane de cette figure appartient aux dernières années du dix-huitième siècle, et elle éclaire en même temps de ses molles clartés les premières années du dix-neuvième. Prud'hon est animé de l'esprit de l'une et de l'autre de ces époques;

nous l'avons mis à la seconde, parce que c'est sous le Consulat et surtout sous l'Empire qu'il a produit ses œuvres les plus fortes. Elles n'en gardent pas moins un fond de sentimentalité par lequel elles tiennent encore au dix-huitième siècle. La Psyché de Prud'hon, baignée d'une lumière mystérieuse, émerge d'un fond presque noir sur lequel le modelé se fait sentir en demi-teintes légères, sans aucun de ces excès d'ombres dont le peintre abusait souvent. Dans cette figure, qu'on dirait décolorée, il y a de la couleur, et de la plus exquise. Prud'hon seul a su trouver des ombres aussi fortes, des lumières aussi douces, des demi-teintes aussi fraîches. Ce plébéien avait toutes les délicatesses de l'art le plus élevé. Les fictions les plus éthérées de la Fable, le dogme de Psyché tout particulièrement, trouvaient en lui leur plus poétique expression. Ainsi qu'André Chénier, son contemporain, il emprunte à l'antiquité l'essence la plus subtile et la plus exquise de sa poésie ; il la voit avec la douce mélancolie de son âme de peintre, et lui prête un genre d'émotion qu'elle ne connut jamais. Le génie de Prud'hon est fait de grâce mystérieuse et tendre ; nulle part on ne le sent mieux que devant cette Psyché.

Ce tableau a été acheté par Monsieur le duc d'Aumale à Londres, en 1860, chez M. Conalghi, qui le tenait de M. Fradelle.

CLIII. — *Hommage à la beauté.*

H. 0m,21 ; L. 0m,30.

Dans l'ombre d'un bois, une jeune fille est assise sur une draperie rouge, et elle songe... à quoi songent les jeunes filles? Un Amour surgit à ses côtés, et lui met dans la main une torche enflammée; et elle cherche, sans y rien comprendre, ce que signifie cet hommage. Cependant, la bande joyeuse des Amours s'empresse devant elle, en chantant sans doute : Hyménée! hyménée! Mais sa surprise redouble, et toujours elle ne comprend pas... Rien de mieux exprimé que le naïf étonnement de ce cœur ignorant et pur; rien de plus charmant que cette Vierge inconsciente de ses charmes,

qui n'a pour vêtement que sa nudité, et qui, ne sachant pas le mal, ne connaît pas la honte. C'est ainsi que Prud'hon fait songer aux beaux jours du Paradis terrestre. D'un autre côté les Amours, qui gambadent autour de cette jeune allégorie de la beauté, nous ramènent à l'antiquité classique. Ils sont, pour la peinture moderne, un héritage des anciennes théogonies. Prud'hon les a rajeunis en leur imprimant une grâce nouvelle. Il marche dans les sentiers battus, sans rien abandonner de son originalité ; soit qu'il puise aux sources de l'antiquité, soit qu'il s'inspire de Corrège, il garde la poésie qui chantait en lui. Prud'hon avait habité Rome durant des années ; il avait longuement étudié les statues antiques, il s'en était assimilé la substance, il en avait saisi le sens poétique et voilé, mais sans désapprendre de peindre en les regardant, comme faisaient la plupart des artistes de son temps. Son art n'est jamais la reproduction de l'antiquité, il en est la transfiguration. Les marbres antiques s'assouplissent sous sa main, deviennent chair sous son pinceau. Nous l'avons vu tout à l'heure dans la *Psyché ;* nous le revoyons ici dans l'*Hommage à la beauté.*

Petit tableau, traité sous forme d'esquisse. Collection du marquis Maison.

CLIV. — *Le sommeil de Psyché.*

H. 0m,21 ; L. 0m,325.

Psyché est endormie sur le premier plan du tableau. La tête doucement inclinée sur son épaule gauche, elle enlace de son bras l'Amour, qui dort aussi à son côté. Parée de toutes les grâces, elle repose sur la draperie de la tunique rose dont elle s'est dévêtue (1). Derrière elle, se font des ombres d'alcôve mystérieuses; au-dessus d'elle, se balancent des draperies de couleur pourpre ; devant elle, arrivent les Zéphires. Ils sont au nombre de sept. Sous le pinceau de Prud'hon, Zéphire, fils d'Éole et de l'Aurore, s'est fait légion pour mieux envelopper Psyché de doux rêves. Ces Zéphires,

(1) Cette draperie rose est jetée à terre par-dessus la draperie bleue du *peplum*. Tout le torse de Psyché est nu. Les jambes et le bas des cuisses sont seuls recouverts par la draperie.

si admirablement peints qu'ils semblent impondérables, s'empressent, ravis d'admiration, vers la beauté qui leur apparaît radieuse sous la protection d'un dieu. Légers comme l'haleine du printemps, de formes délicates et nerveuses, de carnations fraîches et de colorations enchanteresses, les traits extasiés d'amour, et formant autour de Psyché tout un enveloppement de mélodies aériennes, ils arrivent curieusement et sans bruit, portés par leurs ailes de gaze, jusqu'à la couche nuptiale dont ils pénètrent le mystère. Que de naturel et d'espièglerie dans leur curiosité naïve! Et dans Psyché que de grâce! Quel mol abandon dans sa tête doucement reposée! Quelle bienheureuse lassitude dans ses traits! Quel désordre harmonieux dans les boucles de sa chevelure blonde!... Quant à l'Amour, il dort, blotti et enlacé aux côtés de Psyché, avec laquelle, pour ainsi dire, il ne fait qu'un.

On a, dans ce petit tableau, qui n'est guère cependant qu'une esquisse, un des meilleurs spécimens du génie de Prud'hon.

Collection du marquis Maison.

CLV. — *L'Abondance.*

H. 0m,205; L. 0m,12.

Une jeune femme assise, le torse nu et le bas de la figure recouvert d'une draperie verdâtre, tient une corne d'où débordent des fleurs et des fruits. Cette petite allégorie de l'*Abondance*, restée à l'état embryonnaire, n'en porte pas moins déjà le charme et la grâce que Prud'hon mettait jusque dans ses moindres tableaux. Elle présente surtout ce grand intérêt de nous livrer quelque choses des secrets du maître. Nous n'avons ici que des dessous; mais ces empâtements sont posés d'une main tellement maîtresse, qu'ils dessinent les formes avec leur accent décisif, accusant avec une étrange vigueur les lumières aussi bien que les ombres. Ils sont, pour ainsi dire, l'ossature d'une œuvre, et suffisent pour en révéler l'harmonie. Si Prud'hon avait achevé cette figure, il aurait réchauffé sa couleur, en revêtant de glacis légers cette

préparation heurtée, presque brutale, et il aurait obtenu cette profondeur de modelé, cette morbidesse apparente, qui cachent des dessous dont on ne soupçonne pas la vigueur... Cette ébauche est d'un grand intérêt.

BOILLY (Louis-Léopold). — 1761 † 1845

Louis-Léopold Boilly naquit à la Bassée, près de Lille, le 5 juillet 1761. Il n'eut pour maître que son père, Arnould Boilly, modeste sculpteur en bois, qui ne voyait pour son fils que l'horizon borné de la peinture en bâtiment; mais l'enfant, de lui-même, se fit peintre. Dès l'âge de onze ans (1772), dans sa ville natale, il peignit une chapelle de la confrérie de Saint-Roch, et, l'année suivante, la confrérie commandait à cet enfant prodige de représenter un enterrement; chacun de ses membres devait s'y reconnaître dans son portrait. Ces deux tableaux sont encore à la Bassée. A treize ans (1774), on le trouve à Douai, dans le couvent des Augustins, où il exécute nombre de portraits et de tableaux de genre. En 1777, Mgr de Couzié, évêque d'Arras, attire Boilly dans cette ville, où il peint plusieurs centaines de petits portraits, qu'il enlevait en deux heures. En 1786 enfin, à l'âge de vingt-cinq ans, il vient s'établir à Paris, et s'y place en bon rang parmi les peintres de genre. Doué d'une extrême facilité, le nombre de ses œuvres est presque incalculable. Il peignit sans relâche durant soixante-douze ans; il avait débuté à onze ans en 1772, il mourut, le pinceau à la main, le 5 janvier 1845, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Le jury des arts lui avait décerné une récompense pour les ouvrages qu'il avait exposés de l'an II à l'an VI. Un nouveau prix de deux mille francs lui fut donné le 1er floréal an VII (20 avril 1799). Il obtint une médaille de première classe au Salon de 1804. Ce fut sur la demande de l'Académie des beaux-arts qu'il fut fait chevalier de la Légion d'honneur, le 30 avril 1833. Boilly avait été marié deux fois; trois fils, nés de son second mariage, suivirent la carrière des arts :

Jules Boilly, peintre et lithographe; Alphonse Boilly, graveur; Édouard Boilly, compositeur de musique.

CLVI. — *La partie de dames au café Lamblin, vers 1820.*

H. 0m,38; L. 0m,55.

La scène se passe au café Lamblin, disent les uns, au café Corazza, disent les autres, et fournit un document qui peut servir à l'histoire familière d'une époque, dont il ne reste plus que de rares survivants. A la finesse de l'observation, à la vérité des attitudes, à la précision du geste, à la clarté des physionomies, on reconnaît l'esprit français dans cette peinture. Nous sommes en 1820 environ, dans une de ces réunions familières à Boilly et qu'il se plaisait le plus à représenter. La politique, en ce temps-là, menait grand train. Il n'en est pas question dans le tableau de Boilly. Cependant, on y retrouve, en un milieu très pacifique, les satisfaits et les mécontents mêlés ensemble. Les joueurs de dames appartiennent ici à l'un et à l'autre camp. La partie bat son plein, l'attention est à son maximum d'intensité; de part et d'autre, il n'y a plus une faute à commettre. Le joueur de gauche, coiffé d'un lourd et triomphant bolivar, cravaté de blanc, habillé d'un habit brun et d'un long pantalon blanc, est dans la force de l'âge; ses lourds favoris et ses cheveux noirs ramenés sur les tempes, ses traits rigides et sa bouche pincée, lui donnent l'air d'un homme d'opposition. C'est le libéral de 1820, fanatique de Manuel et du général Foy. L'autre est vieux et édenté; il représente l'ancien régime en toute sa pureté. C'est l'émigré réintégré dans son foyer. Il n'a rien oublié des anciennes modes et ne veut rien savoir des nouvelles; il a gardé ses cheveux poudrés, sa culotte courte de nankin, ses bas blancs bien tirés, ses souliers à boucles, sa chemise à jabot, et il fait montre de sa croix de Saint-Louis. Autour de ces deux joueurs, on reconnaît les types les plus populaires de l'époque. On aperçoit, au fond, les consommateurs attablés, la chambrière qui allume le quinquet, la caissière qui préside, non sans coquetterie, aux consommations. Boilly a vécu avec tous ces gens-là; il les a peints au

vif, et leur ressemblance est frappante. Sa peinture est peut-être un peu plate, mais elle dit avec clarté tout ce qu'elle veut dire.

Ce tableau faisait partie de la galerie du Palais-Royal, qui fut brûlée et pillée à la révolution du mois de février 1848. Il souffrit de l'incendie, et ce qui en restait fut volé. Cette peinture mutilée fut retrouvée et achetée par Monsieur le duc d'Aumale en 1875. Elle entra alors, après restauration, dans la galerie de Chantilly.

GÉRARD (François-Pascal-Simon, baron). — 1770 † 1837.

François-Pascal-Simon Gérard naquit le 4 mai 1770, à Rome, où il passa les douze premières années de sa vie. Son père, intendant du bailli de Suffren, avait épousé une Italienne du nom de Mattei, dont il nous a laissé le portrait. Quand sa famille revint à Paris en 1782, il montrait déjà de rares dispositions pour le dessin. Admis dans la *Pension du roi,* fondée par M. de Marigny à l'intention de douze jeunes artistes, il en sortit au bout de dix-huit mois pour entrer dans l'atelier du sculpteur Pajou, où il resta deux ans. Il fut ensuite élève de Brenet, peintre de l'Académie. En 1786, enfin, il se mit sous la direction de David, et obtint, en 1789, le deuxième grand prix (1). Il concourut de nouveau l'année suivante, mais la mort de son père vint l'interrompre au début de son travail. En 1793, sur la demande de David, il fut nommé membre du tribunal révolutionnaire, et feignit une maladie pour se soustraire à cette horrible fonction. Il exposa son *Bélisaire* en 1795 et sa *Psyché* en 1798. Malgré les succès que lui valurent ces tableaux, il vivait péniblement, et n'avait d'autres moyens d'existence que les dessins qu'il exécutait pour les classiques des frères Didot. Ce ne fut qu'en 1800 que s'établit sa réputation comme portraitiste. Il devint alors le peintre officiel

(1) Le sujet donné au concours était : *Joseph reconnu par ses frères.*

du premier Consul; toutes les célébrités de l'époque s'adressèrent à lui, et, se trouvant le peintre des rois, il fut proclamé le roi des peintres. Napoléon lui commanda, en 1806, le tableau de la *Bataille d'Austerlitz,* qui ne fut terminé qu'en 1810. Talleyrand le présenta à Louis XVIII en 1815, et tous les étrangers de grande marque lui demandèrent leurs portraits. Il exposa en 1817 l'*Entrée de Henri IV à Paris,* qui lui valut d'être nommé premier peintre du roi. Le 5 septembre 1819, il reçut le titre de baron. Le tableau de *Daphnis et Chloé* fut exposé en 1825 et acheté par le roi Charles X, dont il peignit le sacre en 1829. Après 1830, le roi Louis-Philippe lui commandait les quatre pendentifs du Panthéon, auxquels il travailla de 1832 à 1836. La *Peste de Marseille* fut un de ses derniers ouvrages... Durant les quarante-deux années de sa vie active, il avait peint vingt-huit tableaux d'histoire, quatre-vingt-sept portraits en pied et plus de deux cents portraits en buste, sans compter des compositions diverses en nombre considérable. Il avait été nommé membre de la Légion d'honneur lors de la fondation de l'ordre le 19 mai 1802. Il fut élu à l'unanimité membre de l'Institut en 1812, et reçut l'ordre de Saint-Michel en 1815. Il avait exposé aux Salons depuis 1793 jusqu'à 1827.

CLVII. — *Portrait de Bonaparte, Premier Consul.*

H. 0m,62; L. 0m,53.

Coupé à mi-corps, la tête de face, la poitrine légèrement de trois quarts à droite. Le front est haut, et l'on peut juger de son admirable construction, quoiqu'il soit en partie couvert par les cheveux en broussailles, dont les boucles descendent au-dessus de l'œil gauche. Les yeux, grands ouverts, sont beaux, mais le sentiment qui en émane ne dit rien de bon; leur regard, impitoyable comme le destin, a quelque chose de métallique, du tranchant de l'acier. Le nez est droit et d'une irréprochable forme. La bouche, aux plis réguliers, a une autorité d'expression singulière. Le menton proéminent est volontaire. L'oreille est fine. Les joues, soigneusement rasées,

GÉRARD (FRANÇOIS-PASCAL-SIMON, Le Baron)

(1770†1837)

BONAPARTE, PREMIER CONSUL

sont pleines, sans avoir encore pris d'embonpoint... La nature avait rappelé dans ce visage quelque chose des grands empereurs romains. Le Premier Consul, en qui « déjà Napoléon perçait sous Bonaparte », se faisait gloire de cette ressemblance, y voyait un des éléments de sa popularité, et voulait que ses peintres en fissent une similitude. Dès lors, les portraits officiels furent faits par ordre, sur un modèle dicté de la bouche même du futur empereur. Le portrait de Gérard en est ici la preuve. L'accent de la vie y est comme étouffé sous une volonté avec laquelle il n'y avait pas à discuter. Comment le masque anguleux et sec du vainqueur de Marengo (14 juin 1800) serait-il devenu, dès 1802, le visage plein et rond que nous montre Gérard, si le peintre officiel n'avait pas reçu l'ordre d'arranger la nature en vue de l'apothéose? Dans ce portrait, le Premier Consul porte le costume de général en chef : habit vert, muni d'une double rangée de boutons dorés, d'un plastron vert aussi et bordé d'un liséré rouge, d'un collet rouge montant sur le cou, et d'épaulettes d'or à graines d'épinards. Pour fond, un ciel d'un bleu sombre, chargé de nuages dans sa partie supérieure et s'éclaircissant vers le bas du tableau, où il sert d'horizon à des cimes neigeuses, qui sont sans doute une allusion à l'épopée des guerres d'Italie, dont le général Bonaparte avait été le héros... Rien de plus saisissant que ce portrait, rien de plus conventionnel peut-être, rien en tout cas qui donne plus complètement l'idée de la toute-puissance de ce génie souverain. Aucun peintre n'avait saisi, aussi bien que Gérard, l'idée que Napoléon voulait qu'eussent de lui ses sujets.

De nombreuses gravures ont été faites d'après ce portrait : celle de Richomme est la plus renommée. L'histoire raconte que Gérard a exécuté cette peinture aux Tuileries « d'après nature » au mois de février 1803. On sait par des témoignages officiels antérieurs même à cette date, — nous l'avons rappelé déjà, — ce que Bonaparte voulait que les peintres entendissent par ces mots « d'après nature », et l'on a droit d'être en méfiance en ce qui concerne la ressemblance. Quant à la date de 1803, elle est postérieure à la création de la Légion d'honneur, qui eut lieu le 29 floréal an X, c'est-à-dire le 19 mai 1802; mais elle est antérieure aux distributions solen-

nelles faites aux Invalides le 14 juillet 1804 et au camp de Boulogne le 16 août de la même année, et ce fut seulement après ces investitures que le Premier Consul attacha sur sa poitrine les insignes de l'ordre qu'il avait créé. Voilà pourquoi la Légion d'honneur ne se trouve pas dans le portrait de Gérard, peint en 1803.

Ce portrait était catalogué sous le n° 1 à la vente du baron Gérard, en 1837. C'est de la collection Reiset qu'il passa dans celle de Monsieur le duc d'Aumale.

CLVIII. — *Les trois Ages.*

H. 2m,55; L. 3m,22.

Au milieu d'un grand paysage, où l'on reconnaît quelque chose de la campagne romaine et quelque chose aussi des leçons du Poussin, sont assises trois figures personnifiant les trois âges de la vie, dans lesquelles l'influence de Lesueur et le souvenir de l'antiquité se font également sentir... La Jeunesse, sous les traits d'une jeune femme, met sa main gauche dans la main d'un homme, qui est dans toute la force de sa maturité, et pose sa main droite sur l'épaule d'un vieillard. Le souvenir des modèles classiques domine cette peinture et la refroidit, sans que les exemples de Lesueur, dont Gérard s'est en même temps autorisé, parviennent à la réchauffer. Les draperies ont la prétention d'être taillées sur des modèles empruntés aux statues grecques et romaines, mais les grands couturiers contemporains du peintre ne semblent pas avoir été étrangers à leur coupe. Quant aux nus qu'elles découvrent avec prodigalité, ils ne sont que du déshabillé. Cette composition, soi-disant philosophique, est solennelle et correcte, habilement arrangée ; la peinture en est molle et fade. Jamais le style académique ne s'est plus pompeusement étalé. Titien, qui a traité le même sujet, s'est mis tout simplement en présence de la nature, sans nulle autre préoccupation, et il a fait un chef-d'œuvre, dont le souvenir est écrasant pour le tableau de Gérard, qui n'en fut pas moins le grand succès du Salon de

1808 (1). Les contemporains de Mme de Staël et de Napoléon se pâmèrent devant lui.

Ce fut la reine Caroline Murat qui apporta ce tableau à Naples, où il resta ; et c'est de la galerie du prince de Salerne qu'il passa dans celle de Monsieur le duc d'Aumale.

CLIX. — *Portrait de la duchesse d'Orléans.*

H. 0m,73 ; L. 0m,54.

De forme ovale, en buste et de trois quarts à gauche. La princesse porte le costume de cour. Elle est à la fois majestueuse et belle. Sa robe, garnie à la taille d'une parure de perles et de joaillerie, est blanche et à manches courtes agrémentées de crevés. Une collerette de tulle bouillonné s'étale en éventail au-dessus des épaules et derrière le cou. Des nattes de cheveux blonds tressés de perles s'enroulent au-dessus du front, tandis que d'abondantes frisures s'étagent au-dessus de la tête. Des perles aux oreilles et autour du cou. Portrait exécuté vers 1820.

GROS (Antoine-Jean, baron). — 1771 † 1835.

Né à Paris le 16 mars 1771, fils d'un peintre en miniature, sa vocation de peintre se révéla dès l'enfance. Il entra, à quinze ans, dans l'atelier de David, concourut une seule fois, en 1792, pour le prix de Rome, qui fut remporté par Landon. Son père étant mort sans laisser de fortune, il fut obligé d'abandonner l'art pour faire du métier ; il donna des leçons. En 1793, il résolut d'aller en Italie et obtint un passeport, grâce à la protection de David et de Regnault. Il arriva péniblement à Gênes, alla à Florence et revint à Gênes, où Van Dyck et Rubens excitèrent surtout son admiration. Ce fut

(1) Ce fut dans ce même Salon (1808) que Gérard exposa le tableau de la *Bataille d'Austerlitz*.

dans cette ville, à la fin de 1796, qu'il connut Mme Bonaparte. Il la suivit à Milan et fut présenté par elle au général en chef de l'armée d'Italie, qui venait de gagner la bataille d'Arcole (15 novembre 1796). Gros trouva, dans cette bataille, le motif d'un tableau, où il déploya ses rares qualités de compositeur et de peintre. Ce tableau plut à Bonaparte, qui attacha Gros à son quartier général, et le désigna pour faire partie de la commission chargée du choix des objets d'art destinés à passer des galeries italiennes dans la galerie du Louvre. Gros avait trente ans quand il revint en France en 1801. Ses œuvres se succédèrent dès lors avec éclat presque sans interruption : 1804, les *Pestiférés de Jaffa* (musée du Louvre) ; 1806, *Bataille d'Aboukir* (musée de Versailles) ; 1808, *Champ de bataille d'Eylau* (musée du Louvre) ; 1810, *Prise de Madrid* et *Bataille des Pyramides* (musée de Versailles) ; 1812, *Entrevue de LL. MM. l'Empereur des Français et l'Empereur d'Autriche en Moravie* (musée de Versailles) ; *François Ier faisant à Charles-Quint les honneurs de la basilique de Saint-Denis* (musée du Louvre) ; 1814, *Portrait du général comte de la Salle;* etc. Napoléon avait nommé Gros chevalier de la Légion d'honneur. Gros reçut, sous la Restauration, la croix d'officier et fut fait, en outre, chevalier de Saint-Michel ; le titre de baron lui fut donné en 1824 ; il était entré à l'Institut en 1815, et avait été nommé professeur à l'École des Beaux-Arts en 1816. Son atelier, dans lequel vint se fondre celui de David, était extrêmement recherché. En dix-neuf ans, de 1816 à 1835, Gros y forma plus de cinq cents élèves. Gros avait, d'ailleurs, conservé le culte de son ancien maître et ne se gouvernait que d'après ses conseils. David, de Bruxelles où il était exilé, ne cessait de lui recommander de négliger les tableaux de genre et de se consacrer exclusivement aux tableaux d'histoire. Mais la veine de Gros était épuisée, et, à partir de 1827, son talent baissa. Le tableau d'*Hercule et Diomède*, exposé en 1835, excita de violentes critiques, qui frappèrent le peintre en plein cœur. Gros, pris d'une sombre mélancolie et se regardant comme déshonoré, se réfugia dans le suicide. Le 26 juin 1835, il alla chercher la mort dans le petit bras de la Seine, qui coule au bas de la colline de Meudon.

CLX. — *Bonaparte, général en chef de l'armée d'Orient, touche une tumeur pestilentielle, en visitant les pestiférés dans l'hôpital de Jaffa.* (Esquisse du grand tableau exposé au Salon de 1804, actuellement au musée du Louvre.)

H. 0m,91; L. 1m,16.

Le brillant combat de cavalerie, dans lequel Junot et Murat, à la tête de cinq cents hommes, avaient triomphé de six mille Turcs et Arabes dans la vallée d'Esdrélon, près de Nazareth, en 1799, avait été mis au concours en 1801 par un arrêté des Consuls, et l'esquisse présentée par Gros avait remporté le prix. Gros s'apprêtait à peindre son tableau sur une immense toile (quarante-sept pieds de longueur), quand le Premier Consul lui fit dire de renoncer à ce travail. Peu de temps après, Bonaparte rencontre Gros dans la galerie du Louvre : « A quoi travaillez-vous maintenant ? — J'attends vos ordres. — Il est question de me peindre visitant les pestiférés de Jaffa : je vous charge de ce tableau. » Le Premier Consul ignorait que Denon avait déjà promis cette commande à Guérin, qui, en apprenant le choix de Bonaparte, applaudit lui-même à cette préférence.

Le sujet à traiter était donc celui-ci. Bonaparte, après avoir soumis l'Égypte en 1798, était passé en Syrie au printemps de 1799 et s'était emparé de Jaffa ; mais la peste s'était mise contre lui, et elle décimait son armée. Les cœurs étaient abattus, les plus braves tremblaient devant le fléau : ceux qui étaient atteints mouraient sans qu'on osât s'en approcher. Bonaparte montra que le courage est de mise dans un hôpital aussi bien que sur un champ de bataille. Il visita les pestiférés, toucha leurs plaies, regarda la mort en face et la fit reculer devant lui. Gros, dès que ce travail lui eut été donné, courut chez Denon, qui avait fait partie des expéditions d'Égypte et de Syrie, et ce fut sous la dictée du Directeur général des musées qu'il dessina comment les choses s'étaient passées (1). La scène avait eu

(1) Denon avait été nommé directeur général des musées par Bonaparte, deux ans après son retour d'Égypte.

lieu dans une chambre fermée de la mosquée qui servait d'hôpital pour les pestiférés. Bonaparte était entré dans cette chambre et avait pris à bras-le-corps un pestiféré, que soutenait un Arabe effrayé de cet acte de témérité folle. Voilà le fait historique qui avait eu pour témoins les médecins de l'armée, Desgenettes, Larrey, Masclet. Gros le rendit avec fidélité dans un croquis, dont il fit ensuite une ébauche peinte au bitume (1). Quand il en fut à concevoir son tableau, il jeta bas les murs de la chambre où la scène s'était passée ; il développa l'action, il en oublia l'intimité, pour lui donner du grand jour et du plein air, de l'éclat et de la publicité ; il plaça des généraux derrière le général en chef ; il fit intervenir un assez grand nombre de figures pour qu'entr'elles pût se jouer, sans que rien n'y manquât, le drame de la souffrance portée jusqu'au désespoir et du dévouement monté jusqu'à l'héroïsme. C'est ainsi que la vérité relative prit la place de la vérité vraie. A l'effet et à la mise en scène fut sacrifié le corps-à-corps avec le pestiféré, qui mettait, avec une grandeur singulière, au front du futur empereur l'auréole de la charité. — On n'est pas accoutumé à la lui voir. — Nous pensons qu'en cette circonstance Gros s'est arrêté sagement au parti qu'il devait prendre. Il avait à mettre en scène le héros de l'Égypte, non pas devant quelques-uns, mais devant tous et devant la postérité. C'est ce qu'il a fait, au milieu de l'encombrement d'une foule, avec une mesure et une clarté parfaites. Le tableau-esquisse de la galerie de Chantilly — c'est de lui seulement qu'il nous faut parler — est presque conforme au grand tableau du musée du Louvre. Nous indiquerons, chemin faisant, les légères dissemblances qui sont à signaler.

Le même décor sert de fond à l'esquisse aussi bien qu'au tableau. Dans la galerie de la mosquée où sont réunis les pestiférés, l'air et la lumière entrent à profusion par des arcades en plein cintre (2), à travers lesquelles on aperçoit la ville de Jaffa assise sur une colline qui s'élève en amphithéâtre au-

(1) Le dessin resta entre les mains du Dr Larrey. L'ébauche au bitume était en la possession de M. Delestre.

(2) Ces arcades sont ogivales dans le tableau.

dessus de la mer. Au centre du tableau est le général Bonaparte. Un marin atteint de la peste se tient droit devant lui ; il a mis à nu sa poitrine, et il lève son bras de manière à permettre au général en chef de toucher de sa main dégantée l'aisselle où se loge la redoutable tumeur (1) que le médecin en chef, Desgenettes, examine avec attention (2). Derrière ce malheureux et suspendue à son épaule, une femme éplorée. Devant lui un soldat, soutenu par un jeune Arabe et pansé par un médecin turc, est à genoux entièrement nu, le torse et les membres décharnés déjà par la souffrance ; il jette vers Bonaparte un regard de désespéré. D'autres malheureux, atteints de la peste, se pressent dans la partie droite du tableau. Guidé par un musulman, un officier atteint d'ophtalmie s'avance à tâtons, en s'appuyant à une colonne (3). Sur le premier plan, un malade succombe, couché sur les genoux du jeune chirurgien Masclet (4), que la contagion a mortellement frappé aussi (5). Si de cette partie droite on passe à la partie gauche, on remarque Berthier, qui, de sa main droite, attire à lui Bonaparte pour l'éloigner du pestiféré, et de sa main gauche couvre sa bouche et son nez avec son mouchoir de peur de respirer l'infection. Derrière Berthier est Bessières, qui se détourne avec hâte. Plus à gauche encore se dressent, immobiles et impassibles comme la fatalité musulmane, deux grandes figures coiffées de turbans blancs et superbement drapées dans leurs burnous blanc et rouge. Elles distribuent du pain aux affamés, et dominent l'obscurité presque impénétrable au milieu de laquelle on voit, comme dans un mauvais rêve, se traîner des ombres humaines, qui ont dit adieu à l'espérance. Il y a dans ces ténèbres douloureuses quelque chose de dantesque, la vision d'un enfer, où le poète

(1) Dans le tableau, ce n'est pas sous l'aisselle du pestiféré, c'est sur sa poitrine que le général en chef porte la main.

(2) L'attention du Dr Desgenettes est beaucoup mieux marquée dans l'esquisse que dans le tableau.

(3) La cécité de cet officier est beaucoup mieux sentie dans l'esquisse que dans le tableau.

(4) Masclet, malgré son jeune âge, jouissait déjà d'une haute réputation. Il était l'intime ami de Gros, auquel il ressemblait d'une manière frappante.

(5) Le pestiféré qui succombe dans les bras de Masclet n'est encore que confusément ébauché dans l'esquisse ; ses formes s'accusent avec netteté dans le tableau.

avait oublié le cercle des pestiférés. L'un de ces malheureux ne rappelle-t-il pas le plus en vue des damnés du *Jugement dernier* de Michel-Ange? N'oublions pas non plus cette grande figure de moribond athlétique, couchée à plat ventre sur le premier plan du tableau. Gros, dans cette peinture, a prévu toutes les formes. Tout y est robuste, la douleur y a de la puissance, la souffrance y a de la grandeur, l'héroïsme y a de la simplicité. Au milieu de tant d'ombres, c'est la France victorieuse qui, dans Bonaparte, apparaît en pleine lumière aux pestiférés de Jaffa. La mâle conception du drame, l'énergie du dessin, la justesse harmonieuse du ton, cette science de l'anatomie et cette préoccupation des fortes musculatures, tout cela reparaîtra, quinze ans plus tard, dans le *Naufrage de la Méduse,* et bien au delà dans la *Barque de don Juan*. Pour Eugène Delacroix, comme pour Géricault, Gros a donc été un précurseur. Au bas de la *Peste de Jaffa* exposée dans le *Salon des sept cheminées* au musée du Louvre, on lit : *Gros. 1804. Versailles.* C'est, en effet, dans la salle du Jeu de paume, à Versailles, que Gros exécuta ce tableau au cours de l'année 1803. Il le termina au commencement de 1804, et l'exposa au Salon de cette même année. On sait l'enthousiasme dont il fut l'objet. Les peintres attachèrent au sommet une longue branche de palmier, le public couvrit le cadre de couronnes. Un banquet fut donné à Gros le 2 vendémiaire an XIII ; David le présida, Girodet y lut un éloge en vers... On peut, avec vraisemblance, attribuer la date de 1802 à l'esquisse que possède Monsieur le duc d'Aumale.

Collection du marquis Maison.

HERSENT (Louis). — 1777 † 1860.

Né à Paris le 10 mars 1777. Élève de Regnault. Deuxième grand prix de Rome en 1797, sur la *Mort de Caton d'Utique*. Chevalier de la Légion d'honneur en 1819, officier en 1824. Membre de l'Institut en 1822. Remarquable

comme peintre d'histoire et comme peintre de portraits. Mort à Paris le 2 octobre 1860.

CLXI. — *Portrait de la reine Marie-Amélie.*

H. 0m,92; L. 0m,73.

De trois quarts à gauche, en buste et en costume de cour. Robe de satin blanc taillée à la mode de 1830, avec des manches longues, pourvues de larges gigots. Cheveux arrangés en papillotes qui encadrent le front, et coiffés d'une toque de velours bleu rehaussée de cinq grandes plumes d'autruche formant panaches au-dessus de la tête. Parure de pierreries et de perles garnissant la coiffure, le cou et le devant du corsage.

INGRES (Jean-Auguste-Dominique). — 1780 † 1867.

Né à Montauban (Tarn-et-Garonne), le 29 août 1780. Fils d'un peintre-musicien, il se partagea, tout enfant, entre la musique et la peinture. Fort heureusement pour sa gloire, ce fut la peinture qui l'emporta. A l'âge de douze ans, son père le conduit à Toulouse, où il le place chez Joseph Roques d'abord, puis chez le paysagiste Briant; l'insuffisance de ces peintres fit concevoir à Ingres l'horreur de la médiocrité. Il arrive à Paris en 1796, et devient l'élève « du grand David et de sa grande école ». C'est ainsi que, soixante ans plus tard, il parlait encore de son maître. « David est le seul maître de notre siècle », dira-t-il aussi, et il le placera dans son *Apothéose d'Homère*, à côté des peintres les plus illustres de tous les temps, en se mettant lui-même à ses pieds sous les traits d'un petit enfant. Ingres remporte le deuxième grand prix en 1799 (*Antiochus renvoyant à Scipion l'Africain son fils qu'il avait fait prisonnier*), et le premier grand prix (le prix de Rome) en 1801 (*Achille recevant sous sa tente les députés d'Agamemnon*). Ingres, dès son temps de séjour

à Rome, comme pensionnaire de l'Académie de France, se signale par des chefs-d'œuvre : son propre portrait (1804) ; le portrait de Mme Devauçay (1807) ; l'*Œdipe* (1808). Dès lors, les œuvres succèdent aux œuvres sans défaillance ni interruption durant plus de soixante ans, chacune d'elles marquant une étape vers le mieux ; si bien que son biographe a pu dire : « La carrière tout entière de Jean-Auguste-Dominique Ingres, depuis le point de départ jusqu'au terme, a eu l'inflexible continuité d'une ligne droite. Nul temps d'arrêt dans cette longue course à la poursuite d'un but entrevu dès l'enfance, nulle velléité de détour pour l'atteindre par un chemin plus attrayant ou plus facile (1). » Chevalier de la Légion d'honneur en 1824, officier en 1826, commandeur en 1845, grand officier en 1855. Ingres était de l'Institut depuis 1825 ; il fut nommé sénateur en 1862. La mort le prit à l'improviste à Paris le 14 janvier 1867. Il avait fait, durant quatre-vingt-six ans, si bon ménage avec la vie, que tout le monde s'étonna de ce que ce mortel fût mort (2).

Cinq tableaux d'Ingres, dont quatre sont de premier ordre, se rencontrent dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale. Nous leur faisons belle part dans l'illustration de ce volume. Nous voudrions la leur faire plus belle encore en les reproduisant tous les quatre. Notre admiration est grande, en effet, devant chacun d'eux. On nous accusera même peut-être d'en exagérer l'expression. Pour nous justifier, nous répéterons après le maître lui-même : « La louange pâle d'une belle chose est une offense (3). »

CLXII. — *Portrait d'Ingres par lui-même, à l'âge de vingt-quatre ans.*

H. 0m,77 ; L. 0m,61.

Le jeune peintre, debout et à mi-corps, de trois quarts à droite, tête nue et les cheveux noirs coupés court, le visage complètement rasé et les yeux

(1) *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine,* par le comte Henri Delaborde. 1 vol. in-8°. Paris, Plon. 1870.

(2) « Chacun d'abord s'étonne de ce que ce mortel est mort. » (Bossuet.)

(3) Ingres, *Notes et pensées.*

INGRES (JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE)

(1780 † 1867)

PORTRAIT D'INGRES PAR LUI-MÊME

A L'AGE DE VINGT-QUATRE ANS

fixés avec une singulière intensité de regard vers le spectateur, élève sa main à la hauteur de sa poitrine et tient de sa main droite un crayon blanc, avec lequel il s'apprête à dessiner sur la toile que porte un chevalet devant lui. Pour vêtements : une chemise blanche à plis chiffonnés, dont le col rabattu dégage le haut du cou; par-dessus cette chemise, un vêtement brun à collet de velours, avec parements largement jetés sur les épaules. Fond perdu, en haut duquel on lit, à gauche : J. A. INGRES P^or^, et à droite : F^t^ PA^is^. 1804.

Ce portrait nous saisit par quelque chose de fier et de simple en même temps. Le vrai s'y révèle dans les traits si vigoureusement accentués du visage, dans la fermeté de la pose, dans la résolution du geste, jusque dans le goût de l'accoutrement. Le caractère s'y dévoile avec énergie, par la décision de la ligne et par la franchise du ton. L'âme et les muscles y sont également en action. On y sent une volonté inflexible, sans agitation vaine. Ne dirait-on pas que ce jeune homme, au teint mat et bronzé par le soleil de Rome, est prêt déjà pour la gloire ? N'aperçoit-on pas en lui l'inexorable fierté d'attitude qu'au plein de sa carrière il gardera contre les dénigrements poussés jusqu'à l'outrage ? Ne montre-t-il pas quelque chose du courage hautain de l'homme qui part en guerre pour défendre, « l'épée à la main », ce qu'il sait (1) ? « Je ne suis pas inquiet de ce que deviendront mes compositions, disait Beethoven, parce que je sais que, dans mon art, Dieu est plus près de moi que des autres hommes. » Ingres, assurément, n'aurait pas eu l'outrecuidance de parler ainsi en 1804 ; mais quelque chose de cette pensée devait germer en lui déjà. Au physique comme au moral, tel nous l'avons connu à la fin de sa longue carrière, tel nous le voyons ici à l'âge de vingt-quatre ans... Ingres garda précieusement chez lui ce portrait, comme un cher souvenir de jeunesse. En 1860, le prince Napoléon le lui demanda en échange du *Bain turc*. M. Reiset, chargé de négocier cette affaire, finit par obtenir le consentement d'Ingres, qui ne put retenir ses larmes en se résignant à cette douloureuse séparation : « Cher monsieur, écrivait-il à M. Reiset le

(1) « Ce que l'on sait, il faut le savoir l'épée à la main. » INGRES, *Notes et pensées*.

7 avril 1860, si je n'eusse été lié par mon engagement avec vous de donner au prince mon portrait, je n'aurais pu le tenir au moment où je me suis séparé de ce cher portrait qui ne fait plus partie de sa famille. Le sacrifice est grand, je le sens par la pénible émotion dont je suis encore saisi. Il n'y a que le prince qui m'honore d'une si haute estime, pour lequel je puisse donner pareille preuve de dévouement (1)... » M. Reiset ne se doutait pas alors que, huit ans après (1868), le prince Napoléon lui céderait ce même portrait, et que, onze ans plus tard (1879), Monsieur le duc d'Aumale, à son tour, le ferait entrer dans sa galerie.

Gravé par L. Flameng en 1870.

CLXIII. — *Portrait de madame Devauçay.*

H. 0m,76; L. 0m,59.

Mme Devauçay est assise, de face, dans un fauteuil tendu de damas rouge. Sa tête, d'un ovale aminci par le bas, est petite et parfaite de forme. Ses traits, d'une rare finesse, sont, dans leur placidité, d'une intraduisible expression. Elle n'est ni belle, ni jolie, ni charmante; elle est elle-même et n'a rien qui ressemble à une autre; elle est insaisissable, et l'on ne peut s'en déprendre. Rien que de très simple et de très clair en elle, surtout rien de banal. Un peigne d'or, à peine visible, posé de côté sur le derrière de la tête; deux bandeaux de cheveux noirs, plats, lissés, symétriques, encadrant le front, qui est élevé et bien développé en largeur, des yeux noirs d'un éclat très vif et d'un admirable dessin; un nez très mignon; une bouche aux lèvres minces, qui a le don de sourire au repos; des joues sans lourdeur, dont le galbe délicat n'a rien de chétif; une matité dans les chairs en parfait accord de ton avec le noir des cheveux et des yeux... Voilà le visage. Le corps, ainsi que le costume, en complètent la physionomie. Le cou, bien en

(1) A la suite de l'Exposition universelle de 1855, le prince Napoléon, président d'honneur du jury des Beaux-Arts, avait publiquement sollicité de l'empereur la plaque de grand officier de la Légion d'honneur pour M. Ingres.

proportion avec la tête ; les épaules bien tombantes ; la robe de velours noir, largement ouverte sur la poitrine ; la taille arrêtée au-dessous des seins ; les manches bouffantes, qui découvrent les bras ; le châle jaune (ventre de biche) qui a si belle façon dans les plis dont il enveloppe le bras gauche ; les mains si naturellement ramenées l'une sur l'autre ; jusqu'à cet éventail en écaille blonde que tient la main droite, et à ces fins colliers enroulés autour du cou et des bras ; tout est d'un goût exquis dans cette figure. La ligne, de quelque côté qu'on la regarde, est d'une tenue parfaite et relève du grand art. La couleur elle-même, d'une sobriété voulue, est fort heureusement trouvée : la nuance du châle par rapport à celle de la robe, et le ton de la robe par rapport à celui des chairs. Sous une apparence presque archaïque, rien de plus souple et de plus original, rien où l'on sente plus vivement la présence réelle de la nature. Un tel portrait fait songer à bien des maîtres, depuis les *quattrocentisti* jusqu'à Holbein, et en remontant même jusqu'à ceux de l'antiquité classique. Il est avant tout l'œuvre d'un peintre ardemment convaincu.

Le portrait de Mme Devauçay porte la date de 1807. Il ouvre, dès le commencement du siècle, cette série de portraits, si variés dans l'expression des physionomies, parmi lesquels on compte les portraits de M. Bochet, de M. Armand Bertin, de M. Molé, de Mme d'Haussonville, etc. Ingres, quatre ans auparavant déjà, nous venons de le voir par son propre portrait, avait montré que nul mieux que lui ne savait tirer du modèle vivant ce que, dans le domaine de l'imitation pittoresque, on appelle le *caractère*. C'est par le caractère, en effet, que s'impose le portrait de Mme Devauçay. Nul artiste non plus n'a interrogé la nature avec une telle passion. « On est toujours beau quand on est vrai, disait Ingres ; toutes les fautes que l'on fait viennent de ce qu'on ne met pas assez de nature. » Il est difficile d'en mettre davantage que dans le portrait de Mme Devaucay. Ingres voulait qu'on se tînt devant la nature comme devant Dieu ; il tolérait qu'on tremblât devant elle, il ne permettait pas que l'on doutât. Il n'a ni tremblé ni douté devant Mme Devauçay.

Quoi qu'il en soit, ce portrait est un de ceux sur lesquels la louange et le

dénigrement se sont donné carrière avec le plus d'ardeur. On le regarde avec admiration ou l'on s'en détourne avec invective. Nul ne le voit avec indifférence. Nous sommes de ceux qui l'admirent avec sincérité (1).

CLXIV. — *La maladie d'Antiochus,* ou *Antiochus et Stratonice,* ou plus simplement « *Stratonice* ».

H. 0m,57; L. 0m,98.

Séleucus Ier, dit Nicator (c'est-à-dire vainqueur), un des successeurs d'Alexandre le Grand, régnait sur la Syrie, où il avait fondé la dynastie des Séleucides. Son fils Antiochus se prit d'amour pour Stratonice, seconde femme de Séleucus, et de cet amour inavouable il se mourait. Séleucus ayant fait appeler le médecin Érasistrate, celui-ci découvrit la cause du mal, et déclara qu'Antiochus n'en guérirait pas, si on ne lui donnait Stratonice. C'est ce que fit Séleucus (2)... Ingres a tiré de cette histoire un de ses plus célèbres tableaux.

L'action se passe dans une chambre du palais de Séleucus, pour l'aménagement de laquelle ont été mises à contribution toutes les ressources de l'érudition classique, telle qu'elle se comportait il y a environ soixante

(1) Ce portrait (à mi-corps et sur fond perdu d'un brun noir), signé : *J. Ingres, Rom. 1807,* a été exposé au Salon de 1833, et a reparu à l'Exposition universelle de 1855. Il a été gravé par Léopold Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXIII. (Delaborde, *Catalogue des œuvres d'Ingres,* n° 119, p. 249.) Acquis de Mme Devauçay par M. Fr. Reiset, en 1847, il a passé de la collection Reiset dans celle de Monsieur le duc d'Aumale, en 1879. Une répétition réduite de ce portrait, avec ces mots : *Pit Ingres à Ary Scheffer,* appartient à M. Ravergie, peintre.

(2) Leonardo d'Arezzo a raconté cette histoire d'une façon naïve, et le préambule qu'il a placé en tête de son récit peut être regardé comme l'exposé du sujet traité par M. Ingres. Nous croyons intéressant de le transcrire : « *Questa si è una novella bellissima di Antioco figluolo di Seleuco, successore di Alexandro Magno, Re di Syria, el quale Antioco si innamorò di Stratonice sua matergna. Il quale pro lo tanto inveterato amore divenne in grande malatia, per non volere manifestare il suo amore. Il medico conoscendo il suo amore lo manifestò al padre, el quale, per non perdere el figluolo, li dette Stratonice sua sposa pro moglie.* » — *Composta da Misser Leonardo d'Arezzo pro opposito dela novella di Giuscardo Giomondo, figluolo di Tancredi Principe di Salerno. Novella del Cento, impresso in Siena per Simione di Niccolò Giovanni di Alixandro, libraio da Siena, a di XXVIII di Giennaio anno Domini M.D.XI* [*1511*]. (In-8° de 8 feuillets.) Monsieur le duc d'Aumale possède un des plus précieux exemplaires de cette plaquette rare.

INGRES (JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE)

(1780 † 1867)

STRATONICE

EDITORIAL ZIBYLONICE
(1980-1981)

ans (1)... Une alcôve, semblable à un temple, occupe le milieu de cette chambre, et dans cette alcôve est dressé le lit sur lequel le jeune Antiochus se débat au milieu de convulsions mystérieuses. Devant le lit est agenouillé Séleucus, dans l'attitude d'un profond désespoir, enveloppé d'une grande draperie rouge, les mains jointes et le visage caché entre les bras. La prière et la douleur d'un père, qui en appelle aux dieux de l'arrêt qu'ils semblent avoir prononcé contre son fils, ne sauraient être plus éloquemment exprimées. Le médecin mandé par Séleucus, Érasistrate, vêtu d'un manteau blanc, se tient debout de l'autre côté du lit, posant sa main sur le cœur du malade, et s'assurant que le mal est là. A l'écart de ces trois figures, Stratonice, type accompli de grâce modeste et de beauté chaste, traverse, pensive et mélancolique, cette chambre désolée. Antiochus l'a aperçue sans doute, et il se détourne avec terreur. La passion et le remords se débattent en lui, la crise se déclare, et elle est un trait de lumière pour Érasistrate, qui, en apercevant Stratonice, scelle avec effroi ses lèvres de l'index de sa main droite, comme pour leur commander le silence... Quand il avait à traduire les secrets du cœur et les émotions de l'âme, Ingres savait trouver des traits aussi expressifs qu'imprévus; le geste d'Antiochus en est surtout la preuve. Rien de plus dramatique, rien de plus clair et rien de plus simple. D'un côté, Antiochus, Séleucus et le médecin Érasistrate, formant à eux trois un groupe qu'une même lumière est en train d'éclairer. De l'autre côté, Stratonice debout, isolée, silencieuse, cause involontaire du mal d'amour dont le fils de son époux et de son roi est en train de mourir. Songeuse et triste dans sa grâce adorable, elle penche doucement sur son épaule droite sa tête appuyée sur sa main, que rehausse son bras nu sortant seul du péplum d'un lilas clair bordé de rose qui l'enveloppe tout entière par-dessus sa tunique blanche. Semblable à une statue grecque animée du souffle de la vie, drapée comme la Polymnie et comme elle aussi incarnant l'harmonie, Orphée l'aurait

(1) L'architecture qui joue un rôle important dans le fond de ce tableau est due à Baltard, qui était pensionnaire architecte à Rome, sous le directorat d'Ingres. « Baltard, excellent homme, de talent et de goût, a sa part de mérite pour le fond de ce tableau, qu'il a eu la bonté de dessiner et dont il est comme parrain. » (Lettre d'Ingres à M. Gatteaux.)

aimée ; comment Antiochus ne serait-il pas devenu fou d'un pareil amour ?... Comme simples figurantes sur des plans secondaires : à gauche, une esclave qui brûle des parfums dans un vase porté sur un trépied ; à droite, deux autres esclaves éplorées et reléguées dans l'ombre... Ce tableau est admirable en toutes ses parties. Son mérite supérieur est dans la grâce et dans la majesté des choses. Sur le drame qui s'y joue, Ingres a tout dit dans la plus belle langue pittoresque qui se puisse rêver. Malheureusement la couleur, de parti pris aride et sèche, en refroidit l'émotion. Quoi qu'il en soit, devant une pareille œuvre il faut s'incliner comme devant un chef-d'œuvre (1).

La *Stratonice* est un des tableaux qui ont coûté à Ingres le plus de temps et de travail, un de ceux dont le sort l'ont, à tous égards, le plus vivement préoccupé. C'est en pensant à la *Stratonice,* sans doute, qu'il a dit : « On n'arrive à un résultat honorable qu'en pleurant. Qui ne souffre pas, ne croit pas. » Le duc d'Orléans lui avait commandé ce tableau en 1834, pour servir de pendant à la *Mort du duc de Guise,* par Paul Delaroche. Ingres venait d'être nommé directeur de l'Académie de France à Rome, où il succédait à Horace Vernet. Ce fut donc à la villa Médicis qu'il peignit la *Stratonice.* L'idée de la grande peinture le possédait alors tout entier, et c'était presque à contre-cœur qu'il exécutait ce tableau de dimensions restreintes.

« Je ne termine ce petit ouvrage, écrit-il en 1836, que par respect humain et pour tenir mes engagements. Cependant, ce sont des nains dont il faut faire des géants. J'y use toute ma patience, et j'en ai beaucoup ; mais telle est ma position affreuse en cela, qu'avant tout, dussé-je y passer toute ma vie, dussé-je en mourir, il faut me contenter. Jamais je ne me hasarderai à montrer une chose faite vite, pas plus que je ne voudrais faire une mauvaise action. »

A la fin de l'année suivante, il écrit à M. Gatteaux : « Rome, 22 novembre 1837. — Quoique je travaille beaucoup, je n'ai pu encore finir ma

(1) Ingres a fait plusieurs répétitions de la *Stratonice,* en y apportant des variantes. Deux d'entre elles appartenaient à Mme Ingres ; une autre se trouvait dans la collection Duchâtel.

grande miniature historique. Cependant, j'en entrevois le terme. Cet ouvrage, suscité par quelque mauvais génie, me rend, outre beaucoup de dépenses qu'il m'a coûté, l'homme le plus malheureux par la longueur du temps que j'y consacre ; mais comme on dit, l'espérance soutient l'homme jusqu'au tombeau, et je ne désespère pas de faire un ouvrage que l'on pourra louer, et assez neuf. »

En 1839, il annonce à M. Gatteaux qu'il va lui adresser son tableau, et il lui en donne les mesures exactes, pour qu'il prenne « le soin de faire faire de suite le cadre le plus large, le plus riche et le plus grec possible ». Néanmoins, il passe encore un an à parfaire son œuvre, et ce n'est qu'en juillet 1840 qu'il se décide à « la livrer à l'encaissement ». Il charge un de ses élèves, M. Dugassau, de l'apporter lui-même à Paris et « d'en avoir un soin tout tendre pendant le voyage ». Et il ajoute :

« Quoique j'ignore tout à fait comment ce tableau sera exposé *privément*, pour le montrer à mes seuls amis, si c'est le bon plaisir du prince, je voudrais qu'il fût placé droit, point penché en avant sur son chevalet, et rien autre chose que bien lavé et avec ses embus. Le cadre est déjà fait ; sera-t-il bien large et bien beau ?... »

A peine le tableau parti, Ingres est pris d'un redoublement d'inquiétude, et il écrit, toujours au bon M. Gatteaux, une nouvelle lettre, toute pleine des recommandations les plus intimes :

« Juillet 1840. — Mieux avisé, quatre jours après le départ du tableau, j'ai écrit à mon brave Raymond (Balze) qu'il eût à le vernir avec toutes les précautions que je lui ai indiquées ; mais j'ai oublié de lui recommander (pardon de toutes ces tendresses) de lui faire prendre un repos de deux jours, à l'air, auprès d'une fenêtre ; car, indubitablement, enfermé tout frais (je travaillais encore une heure avant l'encaissement), puis privé d'air, il a dû vous arriver jaune comme un coing. Il est, au surplus, en si bonnes mains, que tout, je pense, aura été prévu. Enfin, et c'est bien naturel, jusqu'à votre lettre de réception, je n'en dors pas ; ma bonne femme n'en dort pas : notre tête va, croit entendre ceci et cela. Le prince le verra-t-il le premier,

avant sa toilette, à l'ouverture de la caisse? Comment tout se sera-t-il passé? etc. »

Le tableau est arrivé à Paris; il a été vu et admiré : Ingres en reçoit la nouvelle, et il écrit à M. Gatteaux, à un mois d'intervalle, les deux lettres suivantes :

« 3 août 1840. — Mon cher Gatteaux, bien bon ami. Au reçu de votre prompte lettre, si attendue au reste, ma femme est accourue tout émue me la lire, et les termes dans lesquels vous exprimez si bien votre précieux contentement sur mon ouvrage ont distillé dans nos cœurs comme un baume salutaire. Cela nous a rendus tellement heureux que, tous deux, les yeux pleins de larmes d'attendrissement, nous nous sommes embrassés; mais vous nous manquiez là bien sensiblement... Je suis d'autant plus heureux de votre approbation (la première que j'étais jaloux d'acquérir pour tant de raisons, parce que j'ai en vous, dans votre goût éclairé, dans la loyauté de votre caractère, une confiance sans bornes), je suis, dis-je, d'autant plus heureux que je trouve que je n'ai jamais été loué par vous aussi copieusement, mon cher Aristarque... »

« 5 septembre 1840. — Vous dire tout le bonheur que nous a donné votre lettre, je ne puis qu'essayer de vous l'exprimer. Ma femme et moi étions dans l'ivresse... les éloges du prince, d'abord, et le feu de file de mes bons amis qui tous me félicitent de mon succès en si bons termes, les journaux qui paraissent liés d'idée avec mes amis, enfin la lettre de notre bon Asseline m'annonçant, avec son propre contentement, celui du prince qui veut lui-même me faire l'honneur de m'écrire, tout cela dépasse de si loin ce que je croyais pouvoir espérer de ce tableau, que je ne sais si je veille ou si je dors... Oui, mon ami, nous sommes heureux : nous sommes heureux comme des enfants, moi et ma bonne femme, et votre nom se trouve plus que jamais béni, car tout ceci émane beaucoup de vous. »

Enfin, le duc d'Orléans met le comble au bonheur du peintre, en lui écrivant lui-même une lettre de remerciements et de félicitations. « Oui, écrit Ingres à M. Gatteaux le 17 décembre 1840, le duc d'Orléans m'a écrit de sa

INGRES (JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE)

(1780†1867)

VÉNUS ANADYOMÈNE

main une lettre dont je puis faire trophée et que vous connaîtrez (1). »

L'accueil fait à la *Stratonice* fut, pour Ingres, la revanche des mauvais traitements qu'avait reçus, quelques années auparavant, le *Saint Symphorien*. La *Stratonice*, publiquement exposée pendant quelques jours au palais des Tuileries, montra combien Ingres avait gagné pendant son séjour à Rome sous le rapport de la grâce, de l'extrême délicatesse et du pathétique. Quand il revint à Paris après son directorat en 1841, ce fut pour n'y plus rencontrer que des respects. Dès lors et jusqu'à son dernier jour, Ingres fut au-dessus des caprices de l'opinion (2).

CLXV. — *Vénus Anadyomène.*

H. 1m,63; L. 0m,92.

Vénus sort de l'onde, reine du monde de par la toute-puissance de sa beauté. L'écume des flots d'où elle est née lui fait comme un tapis de mousse blanche, qui tranche sur le bleu foncé de la mer. Elle est de face, ne laissant rien perdre d'elle-même et dominant l'immensité des eaux. De sa main droite relevée au-dessus de sa tête, elle soulève la masse de ses cheveux, que soutient aussi sa main gauche élevée seulement au niveau de son épaule, et de cette chevelure, qui tombe derrière son dos comme un manteau d'or, coulent des gouttes métamorphosées en perles. Et les Amours s'empressent autour d'Aphrodite, l'un lui baisant le pied, l'autre embrassant son genou, un autre encore lui présentant un miroir, un autre, enfin, décochant un de ses traits à une Naïade, qui navigue au loin sur un cheval marin. Rien de plus charmant que les caresses de ces délicieux Amours. Quant à la mer d'où a surgi la déesse et qui est avec le ciel tout le fond du tableau, d'un bleu

(1) Le prix convenu pour la *Stratonice* avait été de 5,000 francs. Le duc d'Orléans doubla la somme après avoir vu le tableau (1840). Treize ans après (1853), à la vente des tableaux de madame la duchesse d'Orléans, la *Stratonice* fut adjugée au prince Demidoff pour 63,000 francs, et dix ans plus tard (janvier 1863), Monsieur le duc d'Aumale s'en rendit acquéreur au prix de 80,000 francs.

(2) Voir l'excellent livre de M. le comte Henri Delaborde : *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, de la p. 215 à la p. 229.

sombre sur les premiers plans, elle va s'attendrissant à mesure qu'elle s'éloigne davantage, miroir fidèle des cieux qui, du zénith au couchant, passent eux-mêmes par des dégradations de tons semblables. Est-ce bien là Vénus? Pourquoi pas? Chacun ne la voit-il pas dans son rêve comme il la porte dans son cœur? Ingres la comprenait ainsi, en quoi il différait des Grecs, dans l'imagination desquels elle était née. En peignant son Anadyomène, il n'a pas cherché à faire du Praxitèle; ne nous en plaignons pas. Peut-être n'a-t-il pas monté sa Vénus assez haut pour en faire une divinité; peut-être lui a-t-il imprimé quelque chose de trop individuel pour représenter une abstraction; peut-être cette belle fille est-elle trop elle-même pour donner l'idée d'une déesse; peut-être, enfin, moins près de la nature, aurait-elle quelque chose de plus immatériel? Ingres a voulu qu'elle fût expressive avant tout par ses dehors, par l'éloquence même de sa beauté. Il avait un fond de paganisme dans les préférences de son génie; mais il était de son temps par sa ferme volonté « d'approprier et de soumettre la tradition à ce qui vit sous nos yeux, à la vérité naturelle, qu'il respectait avec fureur ». Ce qui ne l'empêchait pas de répéter sans cesse à ses élèves : « Allez, la tête levée vers les cieux, au lieu de la courber vers la terre, comme les porcs qui cherchent dans la boue. »

En fin de compte, ainsi que l'a fort bien dit un écrivain dont le jugement fait autorité, « cet ouvrage est un des plus accomplis qu'ait produits le pinceau du maître, un de ceux où il a le plus admirablement pratiqué cet art du modelé dans le clair, dont la *Source* elle-même n'offrirait pas un plus délicat exemple ni un témoignage aussi libre, aussi facilement formulé (1). » Ingres avait commencé ce travail à Rome en 1807. Forcé de l'interrompre en 1808, il ne put le reprendre et l'achever que quarante ans plus tard, en 1848. Il y travaillait encore peu de jours avant les journées sanglantes de juin. Le 9 de ce mois il écrivait à M. Marcotte : « C'est un bienfait de la Providence qu'elle me laisse dans ces tristes moments le pouvoir de travailler, et à quoi, s'il

(1) *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine,* par M. le comte Henri Delaborde, p. 190.

vous plaît ? à un tableau de *Vénus et les Amours*. Mais comme ce tableau est extrêmement délicat, ce n'est que d'hier, quoique j'y aie beaucoup travaillé, que je l'ai terminé matériellement. A présent, je vais lui donner la dernière main, ce qui est tout pour l'œuvre. Cela me tiendra bien encore huit ou dix jours... » M. Benjamin Delessert fut alors sur le point d'acquérir ce tableau. Il en fut détourné par un mauvais conseiller, et ce fut M. Reiset qui en devint possesseur.

CLXVI. — *Françoise de Rimini.*

H. 0m,35; L. 0m,28.

Francesca, fille de Guido da Polenta, de Ravenne, fut aimée de Paolo Malatesta, de Rimini, et, de son côté, elle l'aima... Le frère aîné de Paolo, Lanciotto, prince boiteux et difforme, lui fut imposé pour époux. Les deux amants s'en aimèrent davantage. Un jour qu'assis l'un près de l'autre ils lisaient ensemble les aventures de Lancelot du Lac, il arriva qu'en un doux baiser ils oublièrent leur lecture, et que l'odieux époux qui les épiait les perça tous deux de sa dague... Ce double meurtre eut lieu en 1289. Plus de cent ans s'étaient passés déjà, quand Dante rencontra, dans le cinquième cercle de l'*Enfer*, les deux amants indissolublement unis par le trépas, trouvant une sorte de douceur à mourir éternellement ensemble d'une même mort. Écoutons Françoise de Rimini parlant à Dante :

« Amour, qui ne dispense nul aimé d'aimer, m'attacha si fortement au plaisir dont s'enivre celui-là (Paolo), que, comme tu vois, jamais il ne m'abandonne.

« Amour nous a conduits à la même mort...

« Nous lisions un jour par passe-temps les aventures de Lancelot, et comment il fut épris d'amour ; nous étions seuls et sans aucune défiance.

« Plusieurs fois cette lecture fit nos yeux se chercher et notre visage changer de couleur ; mais ce fut un seul passage qui décida de nous.

« Quand nous vîmes le doux sourire couvert par le baiser de l'amant, celui-ci (Paolo), qui jamais ne sera séparé de moi,

« Me baisa la bouche, tout tremblant... Ce jour-là nous ne lûmes pas davantage..... »

De cette épopée sublime dont pas un mot n'a vieilli, Ingres a tiré un simple fait divers, dont la narration est singulièrement démodée... Voici son tableau :

Francesca et Paolo, assis sur un banc, oublient leur lecture dans le doux parler d'amour. Le livre échappe des mains de l'amante qui, les yeux modestement baissés, abandonne sa joue au baiser de l'amant... Que devient la parole brûlante du poète :

La bocca mi bacciò, tutto tremante...

Cependant, sans qu'ils s'en doutent, la mort s'approche. On aperçoit, derrière une tapisserie, dans l'entre-bâillement de la porte, l'affreux Lanciotto, qui tire du fourreau l'épée dont il va les frapper tous les deux... La scène est bien établie, mais d'un archaïsme maintenant suranné. Francesca et Paolo nous semblent un peu *troubadours*. Le romantisme les voyait ainsi dans la jeunesse d'Ingres. Leurs coiffures, leurs costumes, jusqu'à leur posture et à leurs physionomies, portent une date, celle de 1819, non celle de 1289.

La *Françoise de Rimini* de la galerie de Chantilly vient de la galerie du prince de Salerne. Elle est une répétition de la *Françoise de Rimini* du musée d'Angers, au sujet de laquelle Ingres écrivait de Florence à M. Marcotte, le 9 mars 1822 : « J'ignorais que vous fussiez membre de la *Société des amis des arts* pour laquelle je fis, il y a environ trois ans, un tableau qui représente *Francesca da Rimini*. Ayez donc la charité de m'en dire quelque chose et de m'apprendre quel est celui qui aura eu le malheur d'en devenir possesseur... » Une note de la main de M. Marcotte, en marge de cette lettre, dit : « Le tableau avait été envoyé par Ingres à la *Société des amis des arts de Paris,* pour le prix de cinq cents francs. Le comité de la Société n'en fut pas satisfait, et le troqua contre un tableau de M. Turpin de Crissé, artiste amateur qui faisait alors partie du comité. » M. le comte Turpin de Crissé le légua, ainsi que les collections qu'il possédait, à la ville d'Angers (1).

(1) Voir la belle lithographie d'Aubry-Lecomte, d'après ce tableau.

LEMASLE (Louis-Nicolas). — 1788 † 1870.

Né à Paris le 3 décembre 1788. Chevalier de la Légion d'honneur en 1825. Mort en 1870.

CLXVII. — *Intérieur d'église (Tombeau de Sannazar à Naples).*

H. 0m,48; L. 0m,35.

VERNET (Émile-Jean-Horace). — 1789 † 1863.

Horace Vernet, fils de Carle et petit-fils de Joseph, rendit plus illustre encore un nom deux fois illustre déjà. Élève de Vincent, doué d'une facilité extraordinaire, maniant avec une égale virtuosité le crayon lithographique et le pinceau, mondain comme son père, aimant, comme lui, les chevaux, les armes, la chasse, passionné surtout pour la guerre, il eût suivi sans doute la carrière militaire, si on ne l'eût marié, dès l'âge de dix-neuf ans, avec Mlle Louise Pajol, en le faisant attacher en qualité de dessinateur au dépôt de la guerre. Nulle carrière plus remplie de succès que la sienne, sans aucune discontinuité de fortune durant une période active qui dura plus d'un demi-siècle. Ses dévouements, d'ailleurs, ne l'encombrèrent pas. Il s'accommoda également de tous les régimes, et mit le même empressement à les servir tous. Il fut nommé : chevalier de la Légion d'honneur sous l'Empire, le 1er décembre 1814, non comme artiste, — on ne décorait pas en ce temps-là les peintres de vingt-cinq ans, — mais pour sa belle conduite à la défense de la barrière de Clichy (1); officier sous la Restauration (11 janvier 1825); commandeur sous

(1) Ce fut en 1822 qu'Horace Vernet peignit, pour M. Odiot, le tableau de la *Défense de la barrière de Clichy*, où la figure du maréchal Moncey domine toutes les autres, et dans lequel on reconnaît le colonel de la garde nationale, Odiot, et Horace Vernet lui-même parmi les simples combattants. (Musée du Louvre, n° 956.)

la monarchie de Juillet (8 mars 1842); grand officier sous le second Empire (7 décembre 1862). Il entra à l'Institut en 1826 et devint directeur de l'Académie de France à Rome en 1827... Tout chaud encore de la gloire du premier Empire, Horace Vernet était resté ardent bonapartiste pendant les premières années de la Restauration. Il avait fait partie de ce groupe de gens de lettres et d'artistes qui popularisaient la légende napoléonienne. Ses lithographies étaient répandues sur toute la France, inondant les villes et les campagnes, en compagnie des chansons de Béranger et des pamphlets de Paul-Louis Courier. Dans le domaine de la peinture d'histoire, le duc d'Orléans fut alors son protecteur, et ce fut pour la galerie du Palais-Royal qu'il peignit, en ce temps-là, ses meilleurs tableaux. Son ardeur libérale, cependant, ne tarda pas à fléchir. Charles X lui commanda la *Bataille de Bouvines* et la *Bataille de Fontenoy*, et, sur la proposition de l'Académie des beaux-arts, l'envoya à Rome pour y diriger les pensionnaires de la villa Médicis. De retour à Paris en 1834, il devint le peintre préféré du roi Louis-Philippe, le peintre par excellence du musée de Versailles, le peintre des grandes batailles de Napoléon, le peintre surtout de nos conquêtes algériennes. Il fut, en effet, comme l'historiographe de nos armées d'Afrique, dont il partagea les périls et dont il peignit les victoires. La *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader* et la *Bataille d'Isly*, au musée de Versailles, marquent le point culminant de sa carrière. Après de si vastes travaux, le gouvernement qui les avait commandés venant à succomber, il eût pu se reposer. Il n'en fit rien. Ses services furent acquis à la seconde République, et il devint homme de cour encore sous le second Empire, de qui, presque à la veille de sa mort, il reçut le cordon de grand officier. Il mourut le 17 janvier 1863, à l'âge de soixante-quatorze ans. Sa vie avait été toute pleine d'œuvres, trop facilement faites pour la plupart, mais d'un esprit bien français toujours. Les détracteurs ne lui ont pas manqué. Ils n'empêcheront pas le peintre de la *Bataille de Montmirail*, de la *Barrière de Clichy*, de la *Smala d'Abd-el-Kader* et de tant d'autres tableaux célèbres, d'être compté parmi les maîtres les plus brillants, sinon les plus profonds, de notre dix-neuvième siècle.

CLXVIII. — *Le duc d'Orléans (Louis-Philippe).*

H. 0m,62; L. 0m,52

Horace Vernet a mis la date de 1818, à côté de son nom, au bas de ce portrait. Le roi Louis-Philippe, né en 1773, avait quarante-cinq ans et était alors dans sa forte maturité. Il se tient debout sur le premier plan d'une campagne accidentée et boisée, où murmure un ruisseau et qu'un ciel nuageux éclaire d'une lumière un peu sombre. Le corps, robuste et de haute stature, est de trois quarts à droite; tandis que la tête, coiffée de cheveux bruns tout embroussaillés, est tournée en sens inverse, de trois quarts à gauche. Le duc d'Orléans, qui a pris un certain embonpoint déjà, porte le costume de ville, taillé à la mode de cette première partie de la Restauration : chemise à jabot; cravate et gilet blancs; habit à la française en drap marron; culottes courtes du même drap que l'habit; bottes montantes jusqu'aux genoux. Le prince a de la fermeté dans son attitude et de l'aisance dans son geste. Tandis qu'il tient son chapeau de sa main droite, qui est gantée et qui pend naturellement le long du corps, il passe dans son gilet sa main gauche, relevée à la hauteur de sa poitrine. Les traits du visage ont pris possession de leur accentuation définitive; ils ont, dès cette époque, la régulière beauté que donneront, douze ans plus tard, les portraits officiels du roi Louis-Philippe.

CLXIX. — *Chefs arabes en conseil.*

H. 0m,98; L. 1m,37.

Les *Chefs arabes en conseil* nous transportent en Algérie, en plein règne du roi Louis-Philippe... Des chefs arabes, au nombre de huit, sont assis à l'orientale, les jambes repliées l'une sur l'autre, à l'ombre d'un figuier aux ramures puissantes, qui se dresse au premier plan d'une vaste plaine, que rien d'aride ne vient attrister et que dominent des montagnes étageant jusqu'au ciel leurs

sommets successifs. Ils tiennent conseil, richement armés, sous la garde de deux beaux lévriers. Le plus âgé d'entre ces chefs, adossé au tronc de l'arbre, préside le conseil; les autres sont groupés à ses côtés, quatre à sa droite et trois à sa gauche. Complètement enveloppés dans leurs burnous blancs, dont les capuchons sont liés par des cordes en poils de chameau au sommet de leurs têtes, ils représentent les différents types des races algériennes, depuis le Maure superbe en sa noble beauté, jusqu'au nègre aux lèvres épaisses et au nez épaté. Ces chefs sont pour nous des alliés, car, sur un arrière-plan, à gauche, les uniformes français se mêlent aux costumes arabes en présence des troupes indigènes qui remplissent les lointains de la plaine de leurs élégantes *fantasias;* tandis que du côté opposé, à droite, des troupeaux de buffles ruminent sous l'œil des Bédouins préposés à leur garde. Çà et là quelques dromadaires, et, pour rafraîchir la campagne, des bouquets de bois d'où surgissent des palmiers... Voilà, saisi au vol et pris sur le vif, un de ces moments d'accalmie pendant lesquels Horace Vernet a pu peindre d'après nature ces chefs arabes, si majestueux dans leur gravité calme.

CLXX. — *Le roi Louis-Philippe, escorté de ses fils, sort à cheval par la grille dorée de la grande cour du palais de Versailles.* (Copie réduite, par Perrault, du tableau d'Horace Vernet au musée de Versailles.)

H. 0m,81; L. 0m,84.

Louis-Philippe est à l'apogée de son règne. Au moment de son avènement au trône, le palais de Louis XIV était comme un corps sans âme, semblait presque égaré au milieu de ses immenses dépendances. En changeant sa destination, le roi lui a donné une vie nouvelle. Il en a fait le musée le plus national qui soit au monde, le musée où tout un peuple est mis à même d'apprendre son histoire, l'histoire de France depuis ses origines jusqu'à nos jours, et, cette œuvre accomplie, il sort triomphalement de ce palais, entouré de ses cinq fils, comme d'une gloire. Lui et eux sont à cheval,

s'avançant de face vers le spectateur, et portant chacun l'uniforme de son grade : le roi est lieutenant général ; le duc d'Orléans, général de division ; le duc de Nemours, général de division ; le prince de Joinville, capitaine de vaisseau ; le duc d'Aumale, colonel d'infanterie ; le duc de Montpensier, capitaine d'artillerie ; tous sont florissants de jeunesse, de santé, de beauté. Jamais lignée plus vaillante ne s'était vue autour d'un trône... Le tableau d'Horace Vernet est au musée de Versailles. Il n'en est pas de plus populaire ni de plus connu. Perrault l'a très fidèlement reproduit. Cette copie fait très belle figure dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale.

LAVAL (Pierre-Louis de). — 1790 † 1870.

Élève de Forestier et de Girodet, né à Paris le 27 avril 1790, mort en 1870. Méd. 2e cl. en 1817.

CLXXI. — *Portrait en pied du duc de Bourbon, en tenue de lieutenant général.* (Signé et daté 1826 et 1830.)

H. 2m,22 ; L. 1m,46.

GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore). — 1791 † 1824.

Géricault, né à Rouen le 26 septembre 1791, vint à Paris en 1806, entra dans l'atelier de Carle Vernet en 1808, et peu après dans celui de Guérin, où il eut pour condisciples Léon Cogniet, Eugène Delacroix, Henriquel-Dupont et Scheffer. Révolté contre la tyrannie de David, il afficha sa passion pour Rubens, et devint dans l'école un objet de scandale. En 1814, il s'enrôla dans les mousquetaires, et, après le retour de l'île d'Elbe, il accompagna le roi jusqu'à Béthune. Il reprit alors ses pinceaux et partit, en 1817, pour l'Italie, où son génie se développa devant les maîtres. De retour en France

en 1818, il exécuta le *Radeau de la Méduse,* qui parut au Salon de 1819, où il fut reçu avec indifférence. Ce tableau, exposé à Londres, y fut mieux accueilli. Géricault, pendant son séjour en Angleterre, sentit se développer sa passion pour les chevaux, dont Carle Vernet lui avait inoculé le germe. De grandes conceptions hantaient son esprit, et il se préparait à leur donner une forme définitive, quand un mal trop longtemps négligé amena chez lui le dépérissement qui paralysa l'effort de sa puissante imagination. Il acheva de mourir le 18 janvier 1824. Ses œuvres parurent aux Salons de 1812, 1814, 1819 et 1824. Outre de nombreux tableaux, Géricault laissait de fougueux dessins et plus de cent lithographies d'une superbe énergie. Une simple note de rappel nous permet d'inscrire son nom dans la galerie du musée Condé.

CLXXII. — *Cheval sortant de l'écurie.*

H. 0m,36; L. 0m,45.

Le cheval est noir. Un jockey, en manches de chemise, le tient en bride et le sort de son écurie, au fond de laquelle on aperçoit d'autres chevaux encore.

CHARLET (Nicolas-Toussaint). — 1792 † 1845.

Charlet, peintre, dessinateur et lithographe, naquit à Paris le 20 décembre 1792. Il fut élève de Lebel et de Gros. Chevalier de la Légion d'honneur le 27 avril 1831, comme officier de la garde nationale. Il eut une médaille de première classe en 1836; fut nommé officier de la Légion d'honneur en 1838 et professeur de dessin à l'École polytechnique. Il mourut à Paris le 29 décembre 1845. Pour la légende napoléonienne, il avait été, comme peintre, l'équivalent de Béranger comme poète.

CLXXIII. — *Soldat de la République.*

H. 0m,59; L. 0m,49.

La main droite posée sur sa hanche, le soldat républicain soutient de son autre main le drapeau tricolore, appuyé sur son épaule gauche.

ROBERT (Léopold-Louis). — 1794 † 1835

Né à la Chaux-de-Fonds le 13 mai 1794 ; élève de Ch. Girardet et de David ; deuxième grand prix de gravure en 1814 ; entra en 1815 dans l'atelier de Gros. Un de ses compatriotes, M. Roullet-Mézerac, lui ayant fourni les ressources nécessaires pour aller en Italie, il y trouva sa voie et marcha dès lors de succès en succès. Le 20 mars 1835, on apprit avec stupeur qu'il s'était suicidé à Venise. Dix ans avant, le 20 mars 1825, son frère Alfred s'était également donné la mort. C'est dans la campagne de Naples que Léopold Robert avait puisé surtout son inspiration.

CLXXIV. — *Une femme napolitaine pleurant sur les ruines de sa maison.*

H. 0m,97; L. 1m,26.

Une femme napolitaine est assise au milieu des ruines causées par un tremblement de terre. Au loin, le Vésuve fume et flambe encore. Il a tout détruit de l'habitation de la pauvre créature : mais il a épargné son enfant, que l'on voit assis dans un panier à côté de sa mère, inconscient du désastre, sous ce ciel dont l'indifférente sérénité est comme une ironie au milieu des ruines. — Ce tableau parut au Salon de 1831.

CLXXV. — *La Confidence.*

H. 0m,45; L. 0m,34.

Deux jeunes paysannes de Sovino, assises dans la campagne, échangent

leurs secrets d'amour. L'une, la plus âgée, est blessée au cœur, l'autre compatit à son tourment. Ces deux figures sont touchantes dans leur beauté.

SCHEFFER (Ary). — 1795 † 1858.

Né à Dordrecht le 10 février 1795 ; reçut, en Hollande, les premières leçons de son père ; vint à Paris et entra à l'École des Beaux-Arts en 1811 ; fut placé sous la direction de Guérin ; exposa pour la première fois au Salon de 1812 ; eut une médaille en 1817 ; fut décoré de la Légion d'honneur en 1828, et nommé officier en 1835. Peintre éminemment spiritualiste, l'honnêteté faisait partie de son talent. Il eut l'honneur de donner des leçons de dessin aux enfants du roi Louis-Philippe, mérita l'estime de la reine Marie-Amélie, et resta, jusqu'à la fin de sa vie, fidèle à la famille royale... Outre ses nombreux tableaux d'histoire, dont beaucoup furent célèbres en leur temps, il a laissé de remarquables portraits. Le portrait de Talleyrand, que possède le musée Condé, est parmi les meilleurs.

CLXXVI. — *Portrait du prince de Talleyrand.*

H. 1m,16; L. 0m,90.

Coupé à mi-jambes. La tête est tout dans ce portrait ; elle en est à elle seule la lumière et l'esprit. On la voit de trois quarts à droite, presque de face, coiffée de longs cheveux blancs, et engoncée dans une large cravate blanche ; quoique vieille et fatiguée, elle garde toute sa finesse, tout son esprit, toute sa retenue, toutes ses ruses. Le vêtement noir est noyé dans le fond perdu, et la main droite, qui paraît seule, est d'un assez pauvre dessin. Ary Scheffer a retrouvé ici quelque chose du génie de sa race. Il est redevenu Hollandais, s'est souvenu de Rembrandt, et a reproduit au vif, dans une peinture qui est presque un chef-d'œuvre, « l'un des restes les plus brillants de l'ancien esprit

français, une des plus grandes renommées de la Révolution ». (Mignet.) Ce portrait, légué à Monsieur le duc d'Aumale par son ami lord Henry Holland, est de 1828. Talleyrand y a soixante-quatorze ans (1).

CLXXVII. — *Portrait du duc d'Orléans.*

H. 0m,64; L. 0m,43

Ce portrait représente le prince très jeune encore, âgé de vingt ans sans doute. Né à Palerme le 3 septembre 1810, Ferdinand-Philippe-Louis-Charles-Henri-Rose d'Orléans fut nommé colonel du 1er régiment de hussards en 1825, et porta le titre de duc de Chartres jusqu'en 1830. A la nouvelle de la révolution de Juillet, il quitta Joigny, où il tenait garnison, et vint, avec son régiment, rejoindre le roi Louis-Philippe à Paris. Ce fut vers cette époque qu'Ary Scheffer dut peindre le portrait de la galerie de Monsieur le duc d'Aumale. Le duc d'Orléans, dans le brillant uniforme de colonel de hussards, est debout sur un fond de paysage, le corps de trois quarts à gauche, et la tête, par un mouvement inverse, de trois quarts à droite. Il

(1) Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, né à Paris le 13 février 1754, fut destiné à l'Église, et entra dans le monde sous le nom d'*Abbé de Périgord*. Agent général du clergé de France en 1780, évêque d'Autun en 1788, membre de l'Assemblée des notables aux états généraux, il fut un des évêques qui se réunirent au tiers état avec la majorité du bas clergé. Ce fut lui qui officia à la fête du Champ de Mars le 14 juillet 1790. Le 28 octobre de la même année, il vota la Constitution civile du clergé, et sacra les évêques assermentés. Décrété d'accusation par la Convention en 1792, il émigra en Angleterre, d'où Pitt le fit partir en 1793. Il alla en Amérique, y refit sa fortune, et revint en France sous le Directoire en 1796. Nommé ministre des relations extérieures et destitué six mois après, il prit parti pour Bonaparte au 18 brumaire, rentra en possession de son ministère et dirigea les grandes transactions politiques du Consulat. Pour prix de la négociation du Concordat, il fut relevé de ses vœux par le pape. Napoléon le nomma grand chancelier en 1804, lui donna la principauté de Bénévent en 1806, et le nomma vice-grand électeur, avec 500.000 francs de traitement. Ce qui n'empêcha pas Talleyrand, dès qu'il pressentit la chute de l'empire, d'embrasser le parti des Bourbons et d'être nommé chef du gouvernement provisoire le 1er avril 1814. Il fit preuve d'une rare habileté au congrès de Vienne, où il fut chargé de défendre les intérêts de la France. Président du conseil de Louis XVIII, et en désaccord bientôt avec la majorité royaliste, il se jeta dans l'opposition et se rallia à la royauté constitutionnelle en 1830. Le 22 avril 1834, il fit la *Quadruple-Alliance*, par laquelle la France, l'Angleterre, l'Espagne et le Portugal s'unissaient pour soutenir les intérêts constitutionnels contre les puissances du Nord. Ce fut le dernier acte de sa vie politique. Il mourut le 17 mai 1838.

porte la main gauche à la garde de son sabre, et, de sa main droite posée sur sa hanche, il tient son shako. La rare élégance, la belle et sympathique physionomie du jeune prince, sont admirablement rendues dans cette peinture.

CLXXVIII. — *Portrait de la reine Marie-Amélie.*

H. 1m,39; L. 1m,06.

Ce portrait est daté de 1858. Le roi Louis-Philippe est mort depuis huit ans déjà ; la reine a huit ans encore à vivre, et son deuil ne finira qu'avec sa vie. Ary Scheffer, l'ami des jours heureux, est resté l'ami des mauvais jours. Depuis dix ans, ce n'est plus aux Tuileries qu'il visite la famille royale, c'est à Claremont, et c'est là qu'il vient faire le portrait de Marie-Amélie de Bourbon. La reine est de trois quarts à droite, à mi-jambes et dans ses habits de veuve, affaissée plutôt qu'assise dans un large fauteuil, épuisée par la douleur plus encore que par l'âge, les traits éteints et comme lointains déjà. Elle tient de sa main droite un livre fermé ; sa tête couronnée de cheveux blancs est amaigrie, affinée, pâlie ; ses yeux sont perdus dans une vision d'éternelle espérance. Née à Caserte en 1782, la reine Marie-Amélie avait soixante-seize ans en 1858. Ary Scheffer a fait surtout de ce portrait une œuvre de sentiment.

COROT (Jean-Baptiste-Camille). — 1796 † 1875.

Peintre de paysage, né à Paris le 20 juillet 1796. Élève de Michallon et de Victor Bertin. Médaille de deuxième classe en 1833 ; chevalier de la Légion d'honneur en 1846 ; médaille de première classe en 1848 et en 1855 ; officier de la Légion d'honneur le 29 juin 1867. Il ne commença à peindre qu'assez tard. Sa méthode, qui fut de rendre l'impression sans tenir compte des détails, semblait plus applicable à la peinture décorative qu'à la peinture de

tableaux ; mais il excellait dans l'art de la composition, et, après avoir eu quelque peine à se faire comprendre, il parvint à jouir d'une vogue justement méritée. Le temps, qui met les choses au point, a mis son œuvre à sa véritable place. Corot mourut à Paris en 1875.

CLXXIX. — *Le Concert champêtre.*

H. 0m,98 ; L. 1m,30.

La nature est en fête. Tout chante en elle : le ciel aussi bien que la terre ; les bois, les prés et les fleurs tout autant que les eaux. Sur le premier plan, au pied des grands arbres, dont l'ombre est largement pénétrée de lumière, une femme assise accompagne de son violoncelle une jeune fille agenouillée à sa gauche, qui chante, en tenant de ses deux mains devant elle un cahier de musique. L'une et l'autre ont les bras, les épaules et la poitrine presque nus. Étendue sur l'herbe à leur côté, une jeune femme, enveloppée dans une draperie bleue, les écoute avec ravissement : tandis que, dans le lointain, trois autres femmes, vêtues comme des Muses, cueillent les fruits mûrs des frênes. Ces figures, dans leurs attitudes rythmées, s'imprègnent de l'âme de la nature où tout est harmonieusement cadencé. Près d'elles est un lac, où s'ébat un beau cygne. Tout au fond, l'horizon noyé dans une atmosphère azurée. Le ciel, enfin, contribue pour sa large part à ce rêve de bonheur. Corot a mis dans ce tableau son talent de peintre et son âme de poète.

MICHALLON (Achille-Etna). — 1796 † 1822.

Né à Paris le 22 octobre 1796. Élève de David, de Valenciennes, de Bertin et de Dunouy. Médaille d'or de deuxième classe à l'Exposition de 1812, à l'âge de seize ans. Le grand prix de paysage historique ayant été fondé en 1817, Michallon le remporta à l'unanimité des suffrages. Il partit pour Rome,

resta quatre ans en Italie, revint à Paris, où il exposa trois paysages au Salon de 1822, et mourut le 24 septembre de la même année, à l'âge de vingt-cinq ans. Comme peintre de paysage, il avait été un précurseur.

CLXXX. — *Vue de la ville et du golfe de Salerne.*

H. 0m,27; L. 0m,37.

Sur le premier plan, les eaux bleues de la mer viennent atterrir dans le golfe, au pied de la ville, construite en amphithéâtre entre deux collines boisées, qui servent de contrefort aux montagnes, dont les sommets azurés percent les nuages au fond du tableau... Cette peinture est d'une belle tenue et d'un ton charmant. Elle fut exécutée de 1817 à 1822.

DELAROCHE (Hippolyte, dit Paul). — 1797 † 1856.

Hippolyte Delaroche, connu sous le nom de Paul Delaroche (1), naquit à Paris le 17 juillet 1797, entra à l'École des Beaux-Arts le 4 septembre 1816, et fut élève de Gros, dans l'atelier duquel il ne tarda pas à se distinguer. Ayant à choisir entre les classiques et les romantiques, il ne voulut appartenir ni aux uns ni aux autres, et prit ce qu'il trouvait de bon dans les deux camps. Il se fit ainsi un style à lui, un style *juste milieu,* n'ayant ni les intolérances du style néo-grec ni les envolées d'indépendance du style romantique, un style composé de qualités moyennes, qui a fait dire de lui assez justement qu'il était le Casimir Delavigne de la peinture française. Ses débuts furent sérieux et brillants, ses succès rapides et ininterrompus. Chevalier de la Légion d'honneur le 23 avril 1828, membre de l'Institut le 3 novembre 1832 (2), professeur à l'École des Beaux-Arts le 15 octobre 1833, officier

(1) Paul, abréviation familière du nom d'Hippolyte.

(2) Il avait succédé à Meynier, et il eut pour successeur Eugène Delacroix. A. Hesse succéda à Delacroix. M. Lenepveu occupe aujourd'hui ce fauteuil.

de la Légion d'honneur le 1er mai 1834. Il avait épousé à Rome, le 28 janvier 1835, la fille unique d'Horace Vernet, qui mourut, en pleine jeunesse, d'une fièvre nerveuse, le 19 décembre 1843. Il parut pour la première fois au Salon de 1822, avec le *Joas dérobé aux bourreaux par Josabeth*, et pour la dernière fois au Salon de 1837, avec le *Strafford marchant au supplice*, la *Sainte Cécile* et le *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell*. Depuis lors il n'exposa plus, la critique l'ayant dégoûté des expositions. Il n'en travailla, d'ailleurs, que davantage : témoin les nombreux tableaux et la quantité de portraits qu'il peignit jusqu'à sa mort. C'est dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts qu'il a exécuté la plus importante de ses œuvres, celle qui suffirait à elle seule pour lui mériter une juste célébrité. Tout le monde connaît cette vaste et noble peinture murale, où les plus grands artistes de tous les temps et de tous les lieux se trouvent réunis dans une harmonieuse confraternité : et tout le monde connaît aussi l'admirable gravure — la plus belle des gravures au burin de notre dix-neuvième siècle — qu'Henriquel a faite de cette peinture. La décoration picturale de l'église de la Madeleine avait été également confiée, dès 1833, à Paul Delaroche, qui était allé en Italie pour se préparer à ce grand travail. A son retour en France, il fut informé que le ministre avait chargé Ziégler de peindre la demi-coupole de l'abside. C'était la part la plus importante qu'on enlevait à Paul Delaroche. Il n'accepta pas cette situation. Peut-être, dans cette tâche, n'eût-il pas été dans son élément... Paul Delaroche mourut à Paris, à l'âge de cinquante-neuf ans, le 4 novembre 1856, dans le petit hôtel qu'il habitait depuis 1836 au n° 7 de la rue de la Tour des Dames. Son œuvre tout entière porte l'empreinte d'une absolue probité. Delaroche mit toujours son talent au service d'idées justes. M. Guizot, dont il nous a laissé un si remarquable portrait, avait avec lui certaines affinités naturelles. Paul Delaroche, consciencieux et réfléchi, n'a pas sans doute ce petit grain de folie qui s'appelle le génie... Le tableau de l'*Assassinat du duc de Guise* permet de prendre la juste mesure de ce peintre dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale. On chercherait vainement, parmi les peintures du maître, un meilleur tableau que celui-là.

CLXXXI. — *Assassinat du duc de Guise.*

H. 0m,57; L. 0m,98.

C'est de 1826 à 1836 qu'en France les lettres et les arts se prirent de goût pour les derniers Valois. Vitet publia, sous le titre général de *Scènes historiques :* les *Barricades* en 1826, les *États de Blois* en 1827, la *Mort de Henri III* en 1829. Prosper Mérimée, également en 1829, fit paraître la *Chronique du temps de Charles IX*. Hérold donna la première représentation du *Pré aux Clercs* à l'Opéra-Comique le 15 décembre 1832. L'Académie royale de musique commanda les *Huguenots* à Meyerbeer en 1833 (1). Paul Delaroche, enfin, peignit pour le duc d'Orléans l'*Assassinat du duc de Guise* en 1834 (2).

Avec Henri Ier de Lorraine (3), la fortune des Guise avait fait chanceler la royauté. Les Guise, qui se disaient issus de Charlemagne, se voulaient faire rois comme Pépin, et comme lui réclamaient l'appui du Saint-Siège. « La ligue, organisée par eux en 1576, sous prétexte de défendre la religion catholique, avait pour but de faire monter Henri de Guise sur le trône de France et d'en faire descendre Henri III. En regard du dernier des Valois, méprisable par sa vie licencieuse et suspect à tous les partis par sa duplicité, Henri de Guise voyait d'heure en heure grandir sa popularité. Il avait tout ce qui captive la foule : de nobles traits, une haute stature, le geste élégant, la parole persuasive, une grande bravoure, l'action prompte et sûre. Sous les dehors les plus séduisants, il cachait une ambition profonde et persévérante. En 1584, la mort du duc d'Anjou, par suite de laquelle Henri de Navarre devenait l'héritier de Henri III, fit éclater la guerre civile.

(1) La première représentation des *Huguenots* n'eut lieu à l'Opéra que le 21 février 1836.

(2) Onze ans se devaient encore écouler avant que Duban entreprît la restauration du château de Blois.

(3) Troisième duc de Guise, prince de Joinville, pair et grand maître de France, gouverneur de Champagne et de Brie, né, le 31 décembre 1550, d'Anne d'Este et de François de Lorraine. La mort de son père, dont on accusait Coligny, le plaçait à la tête du parti catholique. A la Saint-Barthélemy (24 août 1572), il fut le plus acharné parmi les égorgeurs, et Coligny fut sa première victime.

DELAROCHE (HIPPOLYTE, DIT PAUL)

(1797 † 1856)

ASSASSINAT DU DUC DE GUISE

Le pape Grégoire XIII et le roi d'Espagne Philippe II soutinrent les prétentions de la maison de Lorraine (1). A la journée des Barricades (12 mai 1588), Henri de Guise, maître de Paris et tenant Henri III prisonnier dans son propre palais, eût été roi de France s'il l'eût osé; mais, au lieu d'agir, il négocia, et Henri III lui échappa. Dès lors, la mort de Henri de Guise fut résolue. Aux États de Blois (décembre 1588), le roi fit assassiner le duc au moment où il allait être détrôné par lui. Les avis, cependant, ne manquèrent pas au duc. Le 22 décembre, en se mettant à table, il trouva ce billet sous sa serviette : « Donnez-vous de garde : on est sur le point de vous jouer un mauvais tour. » Il écrit au bas : « On n'oserait. » Et il le jette. Le lendemain matin (23 décembre 1588), au conseil, il est mandé par Henri III. « Comme il entroit en la chambre du roy, dit l'Estoile, un garde lui marcha sur le pied; et cependant continua de marcher en le cabinet, et soudain par dix ou douze des quarante-cinq fut saisi aux bras et aux jambes et massacré... Sur ce pauvre corps fut jeté un méchant tapis et là laissé quelque temps exposé aux moqueries des courtisans qui l'appeloient « le beau roy de Paris... Sa Majesté estant en son cabinet en sortit, et donna un coup de pied par le visage de ce pauvre mort (2)... » Tel est le sujet du tableau de Paul Delaroche.

Nous sommes au château de Blois, dans la chambre à coucher du roi, dont le peintre a restitué l'architecture et le mobilier, tels qu'ils pouvaient être le matin du 23 décembre 1588 : le sol recouvert d'un dallage de marbre; les murs tendus de brocarts encadrés d'arabesques; le plafond boisé, d'où pend un lustre garni de rares bougies; à droite, le lit, avec son baldaquin carré porté par des colonnettes élégantes, ses rideaux rouges doublés de vert tombant jusque sur le sol, sa courtine de velours rouge, encadrée d'une large bordure noire brodée d'arabesques d'or et marquée de l'H

(1) Vers la fin de 1587, un avis secret informe le roi que « le pape avoit envoyé au duc l'épée gravée de flammes, et que le prince de Parme lui avoit envoyé ses armes, lui mandant qu'entre tous les princes de l'Europe, il n'appartenoit qu'à Henry de Lorraine de porter les armes et d'estre le chef de l'Église ». (L'Estoile.)

(2) Pierre de l'Estoile, *Journal des règnes de Henri III et de Henri IV*, Première partie publiée par Servin en 1621.

surmontée de la couronne royale, et son tapis de pieds d'un bleu pâle à ramages jaunes; au fond, deux de ces buffets en bois sculpté que se disputent aujourd'hui les plus riches collections; entre deux fauteuils carrés et massifs, un prie-Dieu, au-dessus duquel est une peinture du *Calvaire,* sur laquelle peuvent se replier deux volets; à gauche, une cheminée monumentale ornée d'une glace flanquée de deux cariatides; de chaque côté de cette cheminée, des portes garnies de leurs portières et surélevées de consoles, qui soutiennent des entablements chargés de sculptures. Une lumière sourde et comme endormie, une lumière de mort, creuse les profondeurs de cette pièce, en assombrit l'ameublement, met chaque chose en sa place, sans permettre à aucune de détourner l'attention, qui doit être tout entière pour les personnages mis en scène. Voici d'abord le Balafré. Comme il venait de traverser cette chambre pour se rendre dans le cabinet du roi, il a été assailli dans l'ombre « par dix ou douze des quarante-cinq » placés en embuscade, percé de coups, poursuivi, et, succombant sous le nombre, sans avoir eu le temps de dégainer pour se défendre, il a fait quelques pas en arrière dans la chambre royale, et s'est s'abattu sur le tapis, la tête posée sur le rideau du lit, face à ses assassins. Étendu tout de son long, le bras gauche en croix, l'ordre du Saint-Esprit maculé de sang, il prend à lui seul près de la moitié du tableau, garde la première place, joue encore le principal rôle, et conserve quelque chose d'héroïque jusque dans son néant. Paul Delaroche n'a rien peint de plus ferme et de mieux rendu que cette figure. C'est sur ce grand vaincu que se concentre l'émotion, la pitié. On le retrouve là tel que le montre l'histoire, avec sa taille élégante et haute, et ses nobles traits rayonnant de bravoure, auxquels la mort imprime une majesté singulière. Rempli de cette image, l'œil se porte aussitôt vers l'autre extrémité du tableau, où paraît Henri III. Soulevant d'une main débile la portière derrière laquelle il se cache, il craint de paraître, et ne se hasarde que de profil perdu. Tremblant et couard, flairant le cadavre, il cherche d'un œil hagard son ennemi terrassé. Sur son pâle visage, se reflètent toutes les terreurs et toutes les bassesses de son âme. Le duel, un duel à mort, était

engagé entre le duc de Guise et le roi. L'un y avait été de sa personne, bravement, à visage découvert; l'autre, lâchement, par des moyens obliques, en s'abritant derrière des assassins. Ceux-ci, qui ont fait le coup, se glorifient devant leur maître du sang qu'ils ont versé, et s'écartent pour qu'il puisse voir l'accomplissement de ses ordres. Dix contre un; ah! les braves!... L'action a donc été saisie au moment précis où chaque figure apparaît dans tout son relief. Jamais cette lugubre histoire n'avait été aussi bien racontée. Entre cette œuvre, qui procède de l'art de peindre, et le drame dialogué des *États de Blois,* qui procède de l'art d'écrire, il y a une étroite parenté, chose blâmable sans doute au point de vue d'une rigoureuse esthétique; mais l'esprit français se plaît à de pareilles confusions, et cela ne fut pas étranger au très grand succès de ce tableau. Dans de tels ouvrages, où la peinture d'histoire confine à la peinture de genre, Paul Delaroche avait trouvé sa voie. Il y excellait; sa supériorité y était incontestable; il était un vrai maître.

L'*Assassinat du duc de Guise* avait été commandé en 1834 à Paul Delaroche par le duc d'Orléans, et le prix en avait été fixé par avance à cinq mille francs. Le duc d'Orléans, à la vue du tableau, doubla la somme. C'est donc dix mille francs que fut alors payée cette remarquable peinture. Après la mort de Mme la duchesse d'Orléans, en 1853, Monsieur le duc d'Aumale la racheta au prix de soixante mille francs.

COURT (Joseph-Désiré). — 1797 † 1865.

Né à Rouen le 14 septembre 1797, entré à l'École des Beaux-Arts le 3 février 1817, prix de Rome en 1821, médaille de première classe en 1831, chevalier de la Légion d'honneur le 9 juin 1838, conservateur du musée de Rouen le 11 mai 1863, mort à Paris le 23 janvier 1865.

CLXXXII. — *Portrait de la princesse Louise d'Orléans, reine des Belges.*

H. 1m,28; L. 0m,88.

Sa Majesté la reine des Belges est peinte en buste, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté. Son visage est d'une parfaite régularité, son teint d'une remarquable fraîcheur. L'abondante chevelure, d'un beau blond, arrangée à la mode de 1835, encadre le visage de longues papillotes, qui descendent de chaque côté des joues. Sa robe, très modestement décolletée, est de velours noir ; une mantille de dentelle noire est jetée sur ses épaules. Sur le fond perdu à gauche, les armes accolées de Belgique et de France.

ROBERT-FLEURY (Joseph-Nicolas). — 1797 † 1881.

Né à Cologne (alors département de la Roër) de parents français, le 8 août 1797 ; entré à l'École des Beaux-Arts le 4 février 1817 ; élève de Gros, de Girodet et d'Horace Vernet ; médaille de deuxième classe, 1824 ; médaille de première classe, 1834 ; chevalier de la Légion d'honneur, 1er mai 1836 ; officier, 23 octobre 1849 ; membre de l'Institut, 19 janvier 1850 ; directeur de l'École des Beaux-Arts, novembre 1864 ; directeur de l'Académie de France à Rome, 1865 ; commandeur, août 1867. Mort à Paris en 1891.

CLXXXIII. — *Portrait de Monseigneur le duc d'Aumale à l'âge de huit ans.*

H. 0m,61 ; L. 0m,51.

Ce portrait portant la date de 1831, le duc d'Aumale, né le 16 janvier 1822, y est représenté à l'âge de neuf ans. Le jeune prince est assis dans le parc de Neuilly, sur un large banc de bois peint en vert. Il y a de l'indépendance dans sa pose et de la décision dans son geste. Dans cette blonde petite tête si bien construite, dans ces traits si intelligents et si largement ouverts aux

choses du dehors, on pressent déjà ce que sera l'homme... La figure est de trois quarts à gauche; les cheveux sont coupés court. Pour costume : veste de velours noir, gilet bleu, pantalon blanc, bas blancs, escarpins noirs. La jambe droite tendue en avant, la gauche repliée sur le banc. Très bon petit portrait.

CLXXXIV. — *Portrait de Monseigneur le duc de Montpensier à l'âge de sept ans.*

H. 0m,61; L. 0m,51.

Le duc de Montpensier, plus jeune de deux ans que le duc d'Aumale, est assis sur un grand sofa tendu de rouge. Il est de trois quarts à droite. Sa veste est de velours bleu; il porte un pantalon blanc rabattu sur des guêtres blanches. Ce portrait, comme le précédent, est daté de 1831. Le duc de Montpensier, né le 31 juillet 1824, s'y montre donc à l'âge de sept ans.

COGNIET (Mlle Marie-Amélie). — 1798 † 1869

Mlle Marie-Amélie Cogniet, sœur et élève de Léon Cogniet, née à Paris le 5 avril 1798, morte dans la même ville le 29 avril 1869. Médaille de deuxième classe, 1833.

CLXXXV. — *Portrait de Madame Adélaïde d'Orléans.*

H. 1m,33; L. 1m,02.

La princesse est assise, de trois quarts à gauche, presque de face, et coupée à mi-jambes; coiffée d'un chapeau de paille; vêtue d'une robe blanche, sur laquelle est jetée une écharpe brune; gantée de blanc. Fond de paysage, à gauche; rideau rouge à droite, sur lequel se détache la figure.

Eugénie-Adélaïde-Louise d'Orléans (Madame Adélaïde), sœur du roi

Louis-Philippe, née en 1777. Elle vécut successivement en Suisse, en Bavière, en Espagne et en Angleterre de 1793 à 1814. Rentrée en France sous la Restauration avec son frère, le duc d'Orléans, elle lui fut une amie fidèle et une bonne conseillère. Elle mourut aux Tuileries le 31 décembre 1847. Avec elle s'envola le bon génie de la monarchie de Juillet.

DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène). — 1798 † 1863.

Eugène Delacroix naquit à Charenton-Saint-Maurice (Seine) le 26 avril 1798. Sa première enfance fut marquée par de graves accidents, dont il se tira avec bonheur : le feu prend à son berceau, il est gravement brûlé, et il en réchappe ; un domestique, qui le portait, tombe avec lui dans la mer, on les retire, et l'enfant en est quitte pour un refroidissement ; il avale du vert-de-gris, s'empoisonne et n'en meurt pas... Après de fortes études, les lettres et les arts sollicitent son ambition ; les unes seront le luxe de sa vie, les autres en seront l'occupation. Il entre à l'École des Beaux-Arts le 23 mars 1816, et se met sous la discipline de Guérin ; mais bientôt le joug classique lui est insupportable, et il se lance avec ardeur dans le romantisme. En ce temps-là, David régnait en maître sur la peinture française ; hors de son église, point de salut. Depuis Lebrun, pareil accaparement ne s'était pas vu. Delacroix embrasse résolument le parti des révoltés. C'est alors qu'il se lie avec Bonington et avec Géricault. Au Salon de 1822, il expose la *Barque de Dante,* pour son coup d'essai, il fait un coup de maître. Ce tableau fit grand bruit ; il scandalisa les uns et enthousiasma les autres. M. Thiers, qui s'essayait alors comme critique d'art, écrivait dans le *Constitutionnel :* « Aucun tableau ne révèle mieux l'avenir d'un grand peintre que celui de M. Delacroix. C'est là surtout que l'on peut remarquer ce jet de talent, cet élan de la supériorité naissante qui raniment les espérances un peu découragées par le mérite trop modéré de tout le reste... Dans ce sujet si voisin de l'exagération, on trouve

une convenance locale qui relève le dessin, auquel des juges sévères, mais peu avisés ici, pourraient reprocher de manquer de noblesse... L'auteur a cette imagination poétique qui est commune au peintre comme à l'écrivain, cette imagination de l'art qu'on pourrait en quelque sorte appeler l'imagination du dessin. Il pétrit ses figures, les groupe, les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. Je ne sais quel souvenir de ces grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau : j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement. » Cette citation suffit à montrer combien Delacroix, qu'on dit avoir été tant décrié, trouva dès ses débuts d'ardents apologistes. Deux ans après, parut le *Massacre de Chio,* une des peintures les plus dramatiques de notre dix-neuvième siècle. « Il y a là, disait en ce temps-là Thoré, tout un nouvel art, fond et forme, sentiment et expression. » A partir de cette époque, les œuvres, pour Delacroix, succèdent aux œuvres, avec des alternatives de force et de défaillance qui excitent les enthousiasmes, déchaînent les colères, et, somme toute, mettent le peintre à sa juste place dans l'opinion publique et dans la répartition des faveurs officielles. Eugène Delacroix est nommé chevalier de la Légion d'honneur le 4 mars 1831, à l'âge de trente-trois ans ; officier le 5 juillet 1846, à l'âge de quarante-huit ans ; commandeur le 14 novembre 1855, à l'âge de cinquante-sept ans. Ingres avait été nommé chevalier seulement à l'âge de quarante-quatre ans (1824), officier à quarante-six ans (1826), commandeur à soixante-cinq ans (1845). Delacroix avait obtenu une médaille de deuxième classe au Salon de 1824 : il dut attendre jusqu'en 1848 la médaille de première classe, et on lui décerna la grande médaille d'honneur à l'Exposition de 1855. En 1857, enfin, il entra à l'Institut, où il prit la place de Paul Delaroche. La nomenclature de ses ouvrages dépasserait, et de beaucoup, les bornes que nous ne devons pas franchir. Si Ingres est le plus grand dessinateur de notre École, Delacroix en est le plus grand coloriste. Delacroix excelle surtout dans la grande peinture décorative. C'est là son vrai domaine. On en peut juger dans le *Salon du roi* au Palais-Bourbon (1831-1837), dans la *Bibliothèque* du même palais, dans la

Bibliothèque du palais du Luxembourg, dans le *Salon d'Hercule* à l'Hôtel de ville de Paris (1), surtout dans la *Galerie d'Apollon* au musée du Louvre. Au cours de notre dix-neuvième siècle, aucun maître n'a fourni ses preuves dans autant de grandes œuvres. Plusieurs d'entre elles sont vraiment triomphantes. Ses compositions y prennent une ampleur, une énergie, une vie, une réalité surprenantes. Sa couleur est plus belle encore de loin que de près. A ces hauteurs, l'œil ne distingue plus ce qu'il y a d'excessif dans les empâtements ; la forme s'en dégage, le dessin semble reparaître, tout s'harmonise et s'éclaircit au milieu d'eux (2).

Deux tableaux importants représentent dignement Eugène Delacroix dans la galerie de Monsieur le duc d'Aumale : l'esquisse de la *Prise de Constantinople par les croisés* (1841) et les *Deux Foscari* (1855).

CLXXXVI. — *Prise de Constantinople par les croisés.*

H. 0m,33 ; L. 0m,41.

L'action se passe au cours de la cinquième croisade. Les croisés, commandés par Baudouin, comte de Flandre, Villehardouin, sénéchal de Champagne, Hugues de Saint-Pol, Louis, comte de Blois, Matthieu de Montmorency, Boniface, marquis de Montferrat, etc., arrivent à Venise et se laissent détourner du but de leur expédition. Le jeune Alexis L'Ange les avait gagnés à la cause de son père Isaac II, dépossédé, privé de la vue et jeté en prison par son frère Alexis III, depuis le 8 avril 1195 ; le zèle intéressé des Vénitiens fit le reste. L'armée des croisés, composée de quarante mille hommes environ (Français, Flamands, Lombards, Vénitiens), montés sur les vaisseaux de la Sérénissime République, après avoir aidé le doge

(1) Les peintures de ce salon ont péri dans les incendies de la Commune.

(2) Comme critique d'art, Eugène Delacroix est souvent plus que discutable. Exemple : il établit un parallèle entre les *Noces de Cana* et la *Dispute du Saint Sacrement*, et il écrit : « Le beau est également dans ces deux ouvrages. Il n'y a pas de degré dans le beau. Le style est aussi fort chez les deux peintres (Paul Véronèse et Raphaël)..... » En présence du plus grand des peintres décorateurs, le peintre décorateur qu'il y avait en Delacroix égarait à ce point le jugement de l'écrivain.

Dandolo à reprendre Zara, parut devant Constantinople le 24 juin 1203. Elle traversa le Bosphore et débarqua le 6 juillet dans le voisinage de Péra, malgré la présence de l'empereur grec, accouru à la tête de soixante-dix mille hommes. Alexis III, d'ailleurs, n'osa pas engager le combat. Frappé de terreur à la vue de ses ennemis, il se retira derrière les remparts de la ville et abandonna son camp aux croisés, qui passèrent la nuit dans le quartier de Stanor, habité par les Juifs. Le lendemain, 7 juillet, tandis qu'un vaisseau vénitien rompait la chaîne tendue en travers de la Corne d'or, ils s'emparèrent de la tour de Galata. Maîtres du port et des faubourgs de Galata et de Péra, ils entreprirent, sans désemparer, le siège de la ville. Les chevaliers français, flamands et lombards concentrèrent leurs efforts dans la direction du monastère des Saints Côme et Damien ; en même temps la flotte du doge Dandolo battait les murailles faisant face à la Corne d'or. Après dix jours de combats perpétuels, un assaut général fut donné, et les Grecs durent céder la place aux Latins victorieux. L'usurpateur Alexis III s'enfuit avec ses trésors, ses courtisans et sa fille Irène jusque chez le roi de Valachie, et Alexis L'Ange fut couronné avec son père Isaac II dans l'église de Sainte-Sophie le 1er août 1203 ; mais ces nouveaux empereurs étaient peut-être plus indignes encore que l'indigne usurpateur qui venait d'être détrôné. Quelques mois leur suffirent pour se rendre exécrables par leur mauvaise foi, leurs exactions et leurs crimes. Deux fois au cours de l'année 1204, les croisés prirent et pillèrent Constantinople, après quoi ils se partagèrent les dépouilles de l'empire grec et fondèrent l'empire latin, qui dura sans gloire pendant un demi-siècle. En 1261, Constantinople fut reprise par les Paléologue, entre les mains desquels l'empire grec, soi-disant restauré, acheva de mourir jusqu'au jour où les Turcs, conduits par Mahomet II, fondèrent l'Empire ottoman et firent de Sainte-Sophie une mosquée (20 mai 1453).

Prise de Constantinople par les croisés, tel est le titre du tableau d'Eugène Delacroix. Or, nous venons de le rappeler, les croisés prirent Constantinople trois fois au cours de la cinquième croisade : la première fois, en 1203, pour y restaurer Isaac II L'Ange et son fils Alexis ; les deux autres fois, en 1204,

pour les en chasser et s'y installer à leur place. C'est cet événement que Delacroix a voulu représenter, et c'est la première pensée de cette représentation, l'esquisse du tableau définitif, que nous rencontrons dans la galerie de Chantilly... Baudouin, comte de Flandre, s'avance à cheval, accompagné d'une brillante escorte et suivi de cavaliers armés de piques et portant sa bannière. Un héraut d'armes marche à sa droite, tandis qu'à sa gauche des prisonniers tendent vers lui des mains suppliantes. Du même côté, sur un plan secondaire, des colonnes de porphyre, exhaussées d'une dizaine de marches, soutiennent un portique, sous lequel des gardes entraînent un vieillard. Du côté opposé, sur le premier plan, une femme est accroupie sur un cadavre; derrière cette femme, ce sont d'autres cadavres encore, et plus loin le carnage continue. Au fond, le magnifique théâtre où s'est déployée cette histoire éclatante et terrible : la ville, flamboyante d'incendie, dans son enceinte de murailles garnies de tours, sous la protection desquelles s'était abrité si longtemps l'hellénisme; au delà, les ondes bleues scintillantes au soleil, et à l'horizon les collines azurées de l'Asie. Quel souffle de vie mêlé à toutes ces tueries! De pareilles visions ne se dévoilent, avec cette réalité puissante, qu'aux hommes qui sont à la fois des penseurs et des peintres. Cette petite esquisse est, en son genre, un chef-d'œuvre. Elle contient toutes les promesses et, dans l'indétermination où elle nous laisse encore, elle ne manque à aucune. Eugène Delacroix peignit cette esquisse en 1840, l'année même où il montra la *Barque de don Juan*. Il faut marquer cette année-là d'une double croix blanche. Le tableau définitif de la *Prise de Constantinople par les croisés* fut exécuté l'année suivante (1841). Il diffère notablement de l'esquisse. Il avait été commandé pour le musée historique de Versailles, et l'on en a dépossédé ce musée depuis une dizaine d'années déjà pour le placer au Louvre. Le Louvre n'en est pas sensiblement plus riche, et le musée de Versailles en est sensiblement plus pauvre.

Payé sept mille francs à la vente Dauzat.

DELACROIX (FERDINAND-VICTOR-EUGÈNE)

(1798 † 1863)

LES DEUX FOSCARI

DEPARTAMENTO DE ZOOLOGÍA-ÁREA ENTOMOLOGÍA

MUSEO DE LA PLATA

(Serie Técnica)

CLXXXVII. — *Les deux Foscari.*

H. 0m,93; L. 1m,32.

Le doge Tommaso Mocenigo, en mourant le 15 avril 1423, recommandait aux Vénitiens de ne pas prendre Francesco Foscari pour son successeur : « Si vous faites un pareil choix, ce dont Dieu vous préserve, avait-il dit, vous élirez la guerre. » Francesco Foscari, qui était procurateur de Saint-Marc depuis deux ans déjà, n'en fut pas moins élu doge. Comme l'avait prévu Mocenigo, il engagea la république dans une série de guerres inutiles et ruineuses, qui durèrent presque sans interruption durant vingt-neuf ans, de 1425 à 1454. Ce fut après la guerre qu'il avait entreprise le 24 septembre 1443, contre le roi de Naples Alphonse d'Aragon, qu'un cruel malheur vint le frapper en plein cœur. Déjà trois de ses fils étaient morts au service de la république. Le quatrième, Jacopo, le seul qui lui restât, fut dénoncé au conseil des Dix comme ayant entretenu des intelligences avec les ennemis de l'État. Jacopo fut mis à la torture le 20 février 1445. La douleur lui ayant arraché des aveux, il fut condamné au bannissement perpétuel, et le malheureux doge fut obligé d'assister à la lecture de la sentence qui frappait le dernier de ses fils... Tel est le sujet du tableau d'Eugène Delacroix.

La scène se passe à Venise, dans une de ces belles architectures que Delacroix sait si bien construire, et auxquelles il donne la profondeur d'un décor. Le doge Foscari y tient la plus grande place. Il est assis dans une attitude stoïque sur son trône exhaussé de deux larges degrés recouverts de tapis orientaux, et il remplit à lui seul tout le premier plan de la partie gauche du tableau. Coiffé du *corno* d'or étincelant de pierreries et vêtu de drap d'or, il courbe sur sa poitrine avec douleur et avec humiliation sa tête puissante, dont la longue barbe blanche se confond avec l'hermine de l'aumusse. Devant lui on amène son fils, martyrisé, défaillant, vaincu. Jacques Foscari occupe le centre du tableau. Il vient d'être torturé, et l'on voit, par une porte

ouverte au fond de la salle, la chambre des aveux, avec son chevalet et ses bourreaux, prêts à reprendre, s'il en est besoin, leur sinistre besogne ; mais l'accusé a avoué son crime, un crime imaginaire peut-être. Son torse, qui a été tenaillé, est nu et tout frémissant de douleur. Le malheureux ne se tiendrait pas sur ses jambes, s'il n'était soutenu par-dessous les bras, presque porté par des mains secourables. Tandis qu'il tend ses mains brisées aux baisers de sa femme agenouillée devant lui (1), il fait un suprême effort pour se retourner du côté de son père, qu'il implore d'un regard plein d'angoisse et auquel il jette un dernier adieu. Mais à cet appel désespéré, le vieux doge ne peut répondre. Abîmé dans son désespoir, il n'ose relever la tête vers son fils. Il sait que les accusateurs qui ont mis à la torture Jacques Foscari sont pour lui des ennemis qui le guettent, et il est comme leur prisonnier entre le docteur des lois tout vêtu de noir, qui lit la sentence, et le sénateur tout habillé de rouge, qui est sans doute un de ceux qui l'ont dictée (2). Le même rayon de soleil, qui passe radieux à travers le vitrail pour envelopper le doge de ses rayons d'or, frappe en même temps Jacques Foscari, de manière à en faire le centre lumineux et vibrant du drame dont il est la victime. C'est autour du condamné et du côté droit du tableau que se trouve la foule agissante et passionnée : gentilshommes, sénateurs, magistrats, pages, hommes de guerre, hommes de loi, scribes, hallebardiers, barrettes ou chaperons en tête, tous vêtus de costumes aux couleurs chatoyantes, sous les ombres tragiques qui les couvrent. En mettant en présence et presque face à face le doge et son fils, et en laissant entre eux un espace vide qui semble les éloigner l'un de l'autre, Eugène Delacroix montre avec évidence le lien moral qui confond leurs deux cœurs. Jamais ses qualités

(1) La femme de Jacopo Foscari est assistée d'une autre femme qui l'entoure de ses bras pour la relever.

(2) Les ennemis du doge Francesco Foscari étaient, en effet, nombreux et puissants. Tant que dura la guerre, ils ne purent rien contre lui ; mais dès que la paix fut faite, ils s'en débarrassèrent. Accusé, à tort probablement, de la mort de l'amiral Pietro Loredano, il fut déposé par le conseil des Dix, et mourut le 31 octobre 1457, le jour même ou Jacopo Loredano fut élu doge à sa place.

maîtresses de compositeur et de metteur en scène n'ont fourni de meilleures preuves que dans ce tableau. Jamais Delacroix n'a été plus grand coloriste; jamais il n'a revêtu un sujet de couleurs d'une tonalité plus chaude, plus harmonieuse et plus reposante. Jamais aussi il n'a trouvé de formes plus justes et jamais il n'a serré son dessin de plus près. Jamais, enfin, il n'a été inspiré par un sentiment dramatique plus profond et plus vrai. L'émotion est poignante dans toutes les parties de cette peinture qu'il a signée et datée. On lit, en effet, à la droite du tableau, sur le tapis de velours bleu qui recouvre la table où le greffier du conseil enregistre les aveux de l'accusé : *Eug. Delacroix, 1845.*

Monsieur le duc d'Aumale acheta ce tableau au mois de juin 1873, à la vente de M. Faure, moyennant 79,500 francs (1). Avec une telle œuvre, Delacroix est admirablement représenté dans le musée Condé.

CLXXXVIII. — *Corps de garde marocain.*

H. 0m,63; L. 0m,53.

Deux paquets gisent sur le sol terreux d'un taudis, qui sert de corps de garde à des soldats marocains. En regardant bien, sous les lourdes et sordides couvertures qui enveloppent ces paquets, on distingue deux figures ayant à peine quelque chose d'humain, l'une habillée de bleu clair, l'autre vêtue de bleu foncé. A côté, se rencontrent, dans le jour douteux de cette salle, un amas de formes insuffisamment dessinées et qui semblent n'avoir d'autre raison d'être que de produire des taches de couleurs plus ou moins sonores : des selles de différents rouges, des draperies loqueteuses de tons douteux, d'autres objets indéfinissables, et, pendues aux murs, des apparences de dépouilles sanglantes.

Ce tableau, resté aux Tuileries en 1848, a été rendu à Monsieur le duc d'Aumale en 1849.

(1) Voir *L'œuvre complète d'Eugène Delacroix catalogué par M. Alfred Robaut.* Paris, Charavay frères, 1885.

CLXXXIX. — *Saint Louis au pont de Taillebourg (1242).* (Esquisse à l'aquarelle.)

H. 0m,435 ; L. 0m,225.

DECAISNE (Henri). — 1799 † 1852.

Henri Decaisne, né à Bruxelles, de parents français, le 27 janvier 1779; élève de David, de Girodet et de Gros; médaille de deuxième classe en 1827; décoré le 4 juin 1842; mort à Paris le 17 octobre 1852.

CXC. — *S. A. R. Madame la duchesse de Nemours, en Diane chasseresse.* (Dessus de porte.)

H. 1m,28; L. 1m,67.

BELLANGÉ (Joseph-Louis-Hippolyte). — 1800 † 1866.

Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé, né à Paris le 16 février 1800; entré à l'École des Beaux-Arts le 12 mars 1818; directeur du musée de Rouen; mort à Paris le 10 avril 1866.

CXCI. — *Porte-drapeau de la République.*

H. 0m,35; L. 0m,27.

CXCII. — *La prise de la Smalah.*

H. 0m,55; L. 0m,80.

LAMI (Louis-Eugène). — 1800 † 1894

Né à Paris le 12 janvier 1800. Élève de Gros et d'Horace Vernet; entré à l'École des Beaux-Arts le 4 février 1817; chevalier de la Légion d'honneur le 9 janvier 1837; médaille de deuxième classe, 1855; officier le 30 décembre 1862. S'est conquis, comme aquarelliste surtout, une place à part dans l'art contemporain.

CXCIII. — *Chantilly au dix-huitième siècle, déjeuner de chasse.*
H. 0m,97; L. 1m,14.

CXCIV. — *Chantilly au dix-huitième siècle, promenade sur l'eau.*
H. 0m,97; L. 1m,14.

CXCV. — *La duchesse d'Aumale.* (Dessus de porte.)
H. 1m,25; L. 1m,67. D. P.

CXCVI. — *La princesse de Joinville.* (Dessus de porte.)
H. 1m,25; L. 1m,67.

CXCVII. — *Funérailles du roi Louis-Philippe à Claremont.*
H. 0m,235; L. 0m,355.

GUDIN (Théodore). — 1802 † 1879.

Né à Paris le 8 août 1802; élève de Girodet. Peintre de marines; mort en décembre 1879.

CXCVIII. — *Escadre française devant le Tréport.*

H. 0m,66; L. 0m,54.

CXCIX. — *Vue du pont suspendu du parc de Neuilly.*

H. 0m,45; L. 0m,63.

DECAMPS (Alexandre-Gabriel). — 1803 † 1860.

Decamps s'est raconté lui-même dans une lettre qu'il adressa au docteur Véron et que celui-ci s'empressa d'insérer dans les *Mémoires d'un bourgeois* (1) : « Je suis né, dit-il, le troisième jour du troisième mois de la troisième année de ce siècle (3 mars 1803), et, j'ai honte à le dire, aucun prodige ne signala ma naissance. Ce qui eut cours en mes premières années est chose commune à tous. Je montrai, tout enfant, d'assez méchantes dispositions. J'étais violent, brutal, bousculant mes frères ; l'on n'augurait de moi rien de bon. J'atteignis ainsi l'âge où mon père (homme de sens pourtant) jugea bon de nous envoyer au fond d'une vallée presque déserte de la Picardie, pour nous faire connaître de bonne heure, disait-il, la dure vie des champs. Je ne sais ce que mes frères y apprirent. Quant à moi, j'oubliai bientôt et mes parents et Paris, et ce que notre bonne mère avait pris tant de soin de nous montrer de lecture et d'écriture. Je devins, en revanche, habile à dénicher les nids, ardent à dérober les pommes. Je mis la persistance la plus opiniâtre à faire l'école buissonnière, — car il y avait une école en ce pays-là, — et si le magister a rarement vu ma figure, il n'en saurait dire autant de mes talons. J'errais alors à l'aventure parcourant les bois, barbotant dans les mares. C'est là sans doute que j'aurai contracté ce grain de sauvagerie qu'on m'a toujours reproché depuis, et dont je n'ai pu me dépouiller totalement... Après trois années environ de cet apprentissage

(1) Cette lettre a été réimprimée dans l'*Annuaire des artistes et des amateurs*. Paris, Renouard, 1861.

rustique, je fus ramené à Paris. J'y fis longtemps la figure que fait un petit renard attaché par le cou au pied d'un meuble... Puis je fus livré à l'inexorable latin, et, durant des années, les bois, les friches, les herbages me revinrent en mémoire avec un charme inexprimable ; parfois les larmes m'en venaient aux yeux. Peu à peu le goût du barbouillage s'empara de moi et ne m'a plus quitté depuis... » Ce fut sans doute à ce qu'eut d'insolite et de sauvage cette première éducation, que Decamps dut sa vocation de peintre et de paysagiste. Il entra chez Abel de Pujol, y travailla mal et quitta l'atelier. « J'essayai chez moi quelques petits tableaux : on me les acheta, et dès lors mon éducation de peintre fut manquée. » Ainsi, dès l'âge de dix-neuf ans, Decamps trouvait à vendre avantageusement ses essais de tableaux. Le baron d'Ivry, qu'il connut dès ce temps-là, fut pour lui un bon conseil et un ami dévoué. Decamps fit, jeune encore, d'utiles voyages en Suisse d'abord, dans le midi de la France et en Italie ensuite, dans le Levant enfin. « J'essayai divers genres, marchant à tâtons, chancelant, trébuchant aux ornières et m'accrochant aux buissons, sans direction, sans théorie, semblable à un navigateur sans boussole, et m'épuisant quelquefois à poursuivre l'impossible. » Ce fut au Salon de 1827 qu'il exposa ses premières peintures orientales : la *Chasse aux ramneaux* et le *Soldat de la garde d'un vizir*. Peut-être alors avait-il déjà visité la Grèce et les côtes de l'Asie Mineure. Ces voyages, en tout cas, sont antérieurs à 1830. Il en rapporta des paysages et des sujets de tableaux qui charmèrent le public par leur nouveauté. Une médaille de deuxième classe lui fut donnée au Salon de 1831, où il exposa la *Ronde du cadji-bey de Smyrne* et la *Patrouille turque*, à côté du *Cromwell* de Delaroche et de la *Liberté* de Delacroix (1). Au Salon de 1834, la *Défaite des Cimbres* et le *Corps de garde turc sur la route de Smyrne à Magnésie* lui valurent une médaille de première classe. Il fut fait chevalier de la Légion d'honneur le 27 juin 1839, et officier le 2 mai 1851. Une des grandes médailles d'honneur lui fut

(1) Comme lithographe et comme caricaturiste, Decamps avait conquis aussi, dès cette époque, une certaine célébrité, bien que, comme caricaturiste, son esprit était médiocre et son âpreté sans mesure

décernée à l'Exposition universelle de 1855, où il parut dans tout son éclat. Il était encore dans la voie du mieux, quand il mourut le 22 août 1860, à l'âge de cinquante-sept ans, des suites d'une chute de cheval qu'il avait faite pendant une chasse à courre dans la forêt de Fontainebleau... Non content d'avoir découvert une terre jusqu'alors inexplorée par la peinture, Decamps avait trouvé les procédés d'exécution les plus propres à la représenter dans toutes ses splendeurs pittoresques. Bien d'autres, après lui, se sont élancés vers l'Orient, aucun n'a égalé la puissance de pénétration avec laquelle il en a rendu les aspects, les costumes et les types.

La collection de Monsieur le duc d'Aumale est d'une richesse exceptionnelle en tableaux de Decamps. Elle n'en compte pas moins de dix. Il faut y joindre un pastel et nombre d'aquarelles, qui sont aussi de véritables tableaux. Ce trésor est celui qu'avait réuni, avec un soin jaloux, le marquis Maison, fils du maréchal Maison, un des rares amis de Decamps. Il a passé tout d'un bloc dans la galerie de Chantilly.

CC. — *Paysage turc.*

H. 0m,49; L. 0m,65.

Sur le premier plan, une pelouse fleurie s'étend en avant d'une fontaine, encaissée dans un talus gazonné d'une forme circulaire et d'un accès facile. Derrière cette fontaine, à gauche, s'élève un mur qui protège une maison d'habitation, pourvu d'un balcon peint en bleu, en encorbellement sur la façade peinte en rouge. De grands arbres au feuillage sombre entourent cette maison, et des profondeurs ombreuses de ce beau parc émergent les coupoles blanches d'un minaret. Tout est obscur et mystérieux de ce côté du tableau, tandis que tout est imprégné de lumière du côté opposé; une allée d'arbres, que le soleil éclaire largement de ses rayons d'or, s'enfonce en cet endroit dans les lointains du paysage, et dans cette allée chevauchent des cavaliers noblement drapés de leurs burnous blancs (1). D'autres figures

(1) Sur le même plan et de ce même côté, une porte s'ouvre à l'extrême limite du tableau.

encore égayent ce riant séjour, et donnent à penser qu'il y fait bon vivre. Une femme, enveloppée d'un manteau rouge jeté sur sa tunique blanche, se tient au bord de l'eau, accompagnée de ses deux enfants. Non loin d'elle une esclave est en train de laver du linge. Des Turcs, les uns debout, les autres assis, devisent autour de l'habitation. Des canards aux couleurs chatoyantes se délectent à nager sur les eaux limpides, jusqu'au fond desquelles se reflètent les grands arbres, et aussi le ciel bleu, tout zébré de nuages blancs.

Ce paysage, harmonieux dans ses plans successifs et d'un bon dessin jusque dans les moindres détails, est d'une couleur chaude, on pourrait presque dire surchauffée. Exposé au Salon de 1833, il appartient encore à la jeunesse du peintre. En admettant, ce qui est probable, qu'il ait été peint en 1832, Decamps avait alors vingt-neuf ans. Il avait vu l'Orient, s'était pénétré de ses splendeurs et allait en faire sa spécialité. « M. Decamps, disait alors Gustave Planche, est un grand artiste, qui ne fait suite à personne, à qui personne ne pourra faire suite, qui ne se rattache ni aux Flamands, ni aux Anglais... » Eh bien ! j'en demande pardon à la mémoire du célèbre critique, je ne saurais souscrire en tout à ce jugement. Decamps, comme paysagiste, a dû beaucoup aux paysagistes anglais, dont il avait vu à l'œuvre quelques-uns des plus célèbres. Les paysages de Gainsborough, de Reynolds le graveur, de Bonington, ceux surtout de Constable, sont loin d'avoir été étrangers à la genèse de ses propres paysages. Le *Paysage turc*, tout turc qu'il est, en est la preuve.

CCI. — *Un corps de garde sur la route de Smyrne à Magnésie.*

H. 0m,91; L. 1m,55.

Decamps nous transporte en Asie Mineure, sur la route de Smyrne et en vue de cette ville, dans une sorte de taudis qui sert de corps de garde à des soldats turcs de toutes provenances, les uns correctement et presque pompeusement vêtus, les autres habillés de hardes superbement colorées, tous cherchant en ce sombre repaire un abri contre les ardeurs du jour et cha-

cun s'y accommodant à sa guise. Le plus en vue, sur le premier plan, sans doute un des chefs de la bande, est vu de dos; il se carre avec importance dans un burnous de laine blanche garni de houpettes soyeuses ; un turban brodé d'or est enroulé autour de sa calotte rouge, dont on ne voit que le haut; ses pieds nus sont chaussés de galoches de cuir jaune. Vis-à-vis de lui et nous faisant face, se tient, adossé à la muraille, un soldat turc vêtu de rouge et de bleu; un lourd turban blanc projette des ombres puissantes sur sa face, où le soleil a mis comme une patine de bronze ; pistolets, yatagans et poignards sont passés pêle-mêle à sa ceinture, en compagnie de l'étui qui contient l'inséparable pipe du soldat turc. A ses côtés et assis à terre, voici un de ces irréguliers qui, dans les guenilles dont il est habillé et avec les cordes de chameau tout effilochées qui tombent du sommet de sa tête jusque sur son visage, ressemble plus à un bandit qu'à un soldat; c'est le musicien de la bande ; il s'accompagne d'une sorte de guitare longuement emmanchée, et s'écoute chanter avec une gravité triste. Toujours de ce côté (à droite), un Albanais, assis sur la banquette contre laquelle s'accote le chanteur, fume avec gravité sa longue pipe; il est coiffé d'une calotte rouge, et brillamment costumé d'une veste rouge brodée d'or, d'une jupe blanche et de bottes en maroquin rouge. Enfin, dans les profondeurs presque impénétrables de cette partie du corps de garde, on aperçoit plutôt qu'on ne voit, accroupi sur la même banquette, un Turc gros et massif, assis et ramassé sur lui-même, figure assez conventionnelle d'ailleurs et qu'il vaut mieux sans doute ne pas voir davantage. Regardez encore, du côté opposé (à gauche), une lourde figure du même genre, mais cette fois très en vue, un officier turc, habillé de bleu, assis aussi et richement coiffé d'un turban couvert de broderies rouges, noires et or, personnage banal et démodé, qui, tout en tenant sa place dans ce saisissant tableau, n'y est que d'un intérêt secondaire. Près de ce personnage si gonflé de lui-même, vous trouverez encore, abrité sous l'auvent du corps de garde, un mendiant assisté d'une jeune fille. L'œil passe ensuite brusquement et sans transition de l'ombre poussée presque jusqu'au noir à la pleine lumière

du grand jour, et il en éprouve une sorte d'éblouissement. Il plonge alors sur la route poudroyante, ensoleillée, torride, où lui apparaissent, comme dans une vision, des chameaux portant gravement leurs maîtres vers la ville, et, à l'horizon, la ville elle-même avec ses minarets et ses tours toutes brûlantes de clartés sous le ciel d'un gros bleu, zébré de nuages blancs.

Cette peinture éclatante de l'Orient, « belle et colorée comme une Orientale de Hugo », disait alors Théophile Gautier qui en était à ses débuts comme critique d'art, parut au Salon de 1834, en même temps que la *Bataille des Cimbres*. Decamps avait rapporté d'Athènes, de Constantinople et de Smyrne des costumes pris sur le dos des gens; il ne peignait que des choses vues par lui. Malheureusement, il s'attachait plus aux dessus qu'aux dessous; la science du nu, celle aussi du modelé, le style enfin, lui faisaient défaut; il enlevait des silhouttes plutôt qu'il ne dessinait des figures. Retenons dans cette œuvre les qualités qui s'y trouvent, oublions celles qui manquent. Nul ne surpassait Decamps dans l'arrangement pittoresque des friperies orientales; nul ne savait donner pareille tournure à des haillons, rehausser la pauvreté de la guenille par la richesse du ton, intéresser l'œil à des chiffons misérables en les dorant au soleil (1). Ce qu'il y a surtout d'admirable dans le *Corps de garde sur la route de Smyrne à Magnésie*, c'est la façon dont la lumière est conduite, assourdie, ménagée dans l'intérieur de ce tandis, et l'éclatante prodigalité avec laquelle elle surchauffe tout au dehors. Rien ne montre mieux à quel point Decamps était peintre.

CCII. — *Souvenir de la Turquie d'Asie; enfants turcs jouant avec une tortue.*

H 0m,725; L 0m,91

Ce tableau fut exposé au Salon de 1836. Le paysage y tient une grande place, et les figures d'enfants y ont de l'importance aussi... A droite, un mur

(1) Voir la belle étude que Charles Blanc a consacrée à Decamps dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*.

flanqué d'un figuier, qui en revêt de ses feuilles la partie supérieure. Accolée à ce mur, une fontaine, dont l'eau se déverse dans une auge, qui s'étend sur presque toute la largeur du tableau. A gauche, sur un plan secondaire, une maison orientale, couronnée de sa terrasse, où des cigognes ont bâti leur nid. Au fond, des montagnes, étageant les unes par-dessus les autres leurs sommets arrondis, dont le bleu d'outremer tranche, à l'horizon, sur un ciel de feu. Sur les premiers plans de ces paysages aux lignes harmonieuses et aux colorations puissantes, quatre enfants, pittoresquement accoutrés, accentuent le caractère de la nature orientale et en complètent la beauté. Deux d'entre eux nous regardent de leurs yeux fendus en amandes et nous sourient de leur bouche moqueuse (1). Les deux autres jouent avec une tortue, qui semble se prêter à leur jeu (2). Au bas de l'auge, à droite, on lit : DECAMPS. 1836... Voilà un tableau qui n'est certes pas de grand style et qui, cependant, vivra, parce qu'il est peint d'une pâte remarquable et que son effet a quelque chose de puissant. Nombre de Hollandais ont conquis la célébrité, uniquement parce qu'ils ont été d'admirables peintres. Dans ce *Souvenir de la Turquie d'Asie,* la chaleur du ton, la vérité locale, la fermeté de l'exécution, l'accent expressif de la touche, une couleur robuste, suffisent amplement pour nous captiver.

CCIII. — *Enfants turcs auprès d'une fontaine.*

H. 1 m. ; L. 0m,74.

Des enfants s'amusent à regarder des canards, qui barbotent dans l'eau

(1) L'un, debout et accoté à l'auge, est vêtu d'une veste bleue, d'une ceinture rouge et d'un pantalon d'un gris roussâtre ; l'autre, accoudé et presque couché sur une large pierre, porte une veste rouge sur une chemise blanche.

(2) L'un, assis sur la même pierre où nous venons de voir son camarade et regardant avec gravité la tortue, est presque entièrement nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une loque blanche ramenée de son dos sur ses cuisses ; sa tête est rasée, avec réserve d'une houppette noire au sommet du crâne. L'autre, coiffé d'une calotte rouge et vêtu d'une chemise blanche engagée dans un pantalon rougeâtre, est accroupi, appuyé sur son bras gauche, tandis que de sa main droite il attire à lui la tortue. Un panier rempli de fleurs est posé sur le sol devant la pierre où se tiennent deux de ces enfants.

DECAMPS (ALEXANDRE-GABRIEL)

(1803 ÷ 1860)

ENFANTS TURCS AUPRÈS D'UNE FONTAINE

d'une fontaine. Il n'en faut pas plus à un maître pour peindre un tableau, qui, par la seule opposition de l'ombre et de la lumière, soit une œuvre rare en son genre... L'eau d'une fontaine où nagent, sous la surveillance d'une cane, une couvée de petits canards, occupe le premier plan dans toute sa largeur. A gauche, émerge de l'eau un mur de soutènement, dont les larges pierres presque disjointes forment une sorte de promenoir en avant d'une maison turque. Sur ce promenoir, deux enfants, l'un couché à plat ventre et l'autre debout, suivent les ébats des jeunes palmipèdes. Coupant ce mur et plongeant aussi dans l'eau, un lourd pilier de maçonnerie s'élance jusqu'au sommet du rez-de-chaussée, où il sert d'amorce à deux arcs de maçonnerie : l'un (celui de gauche) en plaquage sur le mur de la maison; l'autre (celui de droite) servant de couronnement à la porte d'entrée, d'où descendent des marches, dont la dernière est noyée dans la fontaine. Assis sur l'une de ces marches, se trouve un troisième enfant, qui s'intéresse grandement aussi aux évolutions des petits canetons... Le charme de ce tableau est dans sa couleur et surtout dans son éclairage. Jamais Decamps n'a plus largement disposé de la lumière et de l'ombre éclairée, jamais il n'a poussé plus loin l'énergie de l'imitation matérielle. A des lumières vives à l'excès, il oppose ici des ombres excessives. Après avoir monté jusqu'à l'outrance l'éclat de la muraille blanche, sur laquelle les trois enfants turcs font des taches presque noires, il promène sur ce mur brûlant le feuillage rafraîchissant d'une vigne vierge. Il jette à profusion dans les eaux de la fontaine le saphir et l'émeraude.

C'est bien inutilement que Decamps a inscrit son nom sur cette peinture. Aucun peintre n'a poussé à ce point la vigueur et la hardiesse du procédé. Nul n'a peint et repeint ainsi le même morceau, accumulé ton sur ton, jusqu'à ce que l'effet cherché eût été trouvé. Sa peinture, ainsi surchargée, produit parfois des effets nouveaux qui sont de véritables trouvailles. Certains détails arrivent à la justesse du trompe-l'œil ; témoin certaines parties de cette maison turque, tellement épaisses dans leurs empâtements, qu'on les dirait bâties avec du véritable mortier. Nul n'a usé de pareilles recettes pour rendre les

moisissures de la pierre et l'aspect rugueux des vieux murs. Il y a bien certaines roueries dans cette manière de faire. « Quelquefois ce magicien fatigue l'œil, à force de le surprendre », a dit un de ses biographes. Ce n'est pas précisément le cas pour le tableau qui nous occupe. L'effet est saisissant d'intensité, et l'on place avec raison cette peinture au nombre des meilleures œuvres de Decamps.

Les *Enfants turcs auprès d'une fontaine* parurent au Salon de 1839. Ils furent achetés par le duc d'Orléans et donnés par le Prince à M. Cuvillier-Fleury, qui les vendit à Monsieur le duc d'Aumale.

CCIV. — *Porte-étendard turc.*

H. 0m,32; L. 0m,38.

Le porte-étendard fait presque à lui seul les frais de cette peinture. On dirait une fanfare au milieu d'une déroute. Vêtu de blanc, de rose et de rouge, il monte avec aisance un cheval blanc à longue crinière, superbe d'allure et lancé à fond de train; mais il a beau agiter les insignes du Prophète pour rallier les siens, sa vaillance est vaine. A travers les ombres presque impénétrables du fond, on a la sensation que la cavalerie turque, poursuivie par les cuirassiers de l'armée grecque, est en pleine débandade. Seul, le porte-étendard est enveloppé de lumière. Emporté avec lui dans une course folle, un cavalier turc, monté sur un cheval noir, décharge son fusil et va se perdre dans un flot de fumée. Le paysage est sombre et dramatique, comme l'action à laquelle il sert de fond. Les terrains, sur le premier plan, sont hérissés d'obstacles, et tout est obscurci par la fumée sur les plans secondaires. Les armées disparaissent au loin dans une atmosphère de poudre brûlée. Le ciel lui-même en est assombri. Des lueurs d'incendie percent seules, à l'horizon, ces impénétrables ténèbres... Decamps avait visité la Grèce dans les derniers temps de la guerre de l'Indépendance. C'était probablement en 1829. La péninsule hellénique achevait de secouer le joug que les Osmanlis avaient fait peser sur elle durant près

de quatre siècles. Depuis neuf ans déjà, Capo d'Istria, Constantin Canaris, Miaulis, Mavromichalis, Kolocotroni, Mavrocordati, etc., remplissaient le monde du bruit de leurs exploits, et le jour était proche où l'Europe, gagnée à leur cause, allait proclamer l'existence de la monarchie grecque (3 février 1830). Decamps avait rapporté de ce voyage en Grèce de brûlants souvenirs, dont, longtemps encore après, il s'inspirait encore. Le *Porte-étendard turc* en est la preuve. Il parut au Salon de 1839, en même temps que les *Enfants turcs auprès d'une fontaine*. Ce petit tableau, tout vibrant d'émotion, est d'une fort belle couleur. Decamps l'a signé sur une pierre qui se trouve au milieu du premier plan. Pour se faire reconnaître, il n'était pas besoin qu'il se nommât.

Collection du marquis Maison.

CCV. — *L'École turque.*

H. 0m,32; L. 0m,41.

Sur une estrade à droite, trônant comme un pacha devant son peuple, le maître d'école, un vieux Turc à barbe blanche, est assis à l'orientale, important, majestueux, vêtu d'une robe rouge et coiffé d'un haut bonnet en forme de cône, où le blanc, le rouge et le bleu chantent juste en se mêlant ensemble. Tandis que, de son bras gauche, il s'appuie sur de moelleux coussins, et que de son bras droit il enlace dans les plis de son large manteau noir un tout petit enfant, l'un de ses préférés sans doute, un autre enfant, assis à sa gauche, au pied de sa chaire, lit une leçon qu'il écoute gravement. En face du maître et à une distance respectueuse se tient la classe, où se trouvent confondus dans un pêle-mêle harmonieux tous les âges, du plus tendre au plus mûr, depuis les têtes nues et rasées des tout petits enfants, jusqu'aux têtes coiffées de turbans des adultes, des hommes et même des vieillards, qui viennent prendre leur part aussi de cet enseignement. De grandes ombres les enveloppent presque tous, la chaude lumière du jour ne pénétrant qu'avec discrétion dans cette école, où elle caresse de préférence les plus petits...

Pour fond, un grand parti de muraille blanche... Comme toujours chez Decamps, le tableau est habilement composé, mais c'est surtout la couleur qui en fait les frais ; il frappe par ce qu'il a de spontané, de vivant et de pittoresque. L'image entrevue de cette école a sauté aux yeux du peintre. Il a vu tout de suite ce qu'il en pouvait faire, et, sans hésitation, il l'a fixée vivante sur la toile.

Decamps a écrit son nom au bas de ce petit tableau, qui parut au Salon de 1846. Collection du marquis Maison.

CCVI. — *Rébecca à la fontaine*

H. 0m,30; L. 0m,41.

Decamps a dû à la connaissance qu'il avait de l'Orient de pouvoir placer dans son cadre naturel la rencontre d'Éliézer et de Rébecca. Il nous transporte en Mésopotamie, dans une des fertiles vallées de l'Euphrate. Au bas du premier plan, vers la droite, une fontaine dont les eaux limpides baignent le mur de soutènement d'une terrasse, qui s'étend presque horizontalement sur toute la largeur du tableau. En inclinant davantage à droite, les degrés, largement taillés, qui descendent de cette terrasse à la fontaine, et plus à droite encore, les premières maisons de la ville de Nachor, que des pins en parasol abritent de leur ombre. Du côté opposé (à gauche), sur le premier plan, des terrains chargés d'ombres, et, sur un arrière-plan, une colline, qui sert de piédestal à des constructions massives d'un blanc rose, comme il en surgit en Asie Mineure. Au milieu du tableau, tout au loin, de vastes étendues de campagnes, poudroyantes de lumière sous les derniers feux d'un beau jour ; et, à l'horizon, des montagnes d'un bleu tendre, mélangé de rose et de blanc, derrière lesquelles le soleil couchant allume des feux d'une indicible douceur. Plafonnant, enfin, sur cette admirable contrée, un ciel d'azur, modelé de vapeurs d'or... C'est sur la terrasse qui domine cette fontaine que se déroule un des épisodes les plus poétiques de l'Ancien Testament.

DECAMPS (ALEXANDRE-GABRIEL)

(1803 † 1860)

RÉBECCA A LA FONTAINE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
CHARLES FOLD
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Abraham voulant marier son fils Isaac, a envoyé son serviteur Éliézer à la recherche d'une femme dans les tribus voisines. Éliézer est allé en Mésopotamie, et, « se trouvant vers le soir au bord d'une fontaine, près du village de Nachor, fit cette prière : « O Éternel, Dieu d'Abraham, mon maître, fais que j'aie une heureuse rencontre aujourd'hui et sois favorable à mon seigneur. Me voici près de cette fontaine, et les filles des habitants de la ville sortiront pour y puiser de l'eau. Fais donc que la jeune fille à laquelle je dirai : « Baisse un peu le vase que tu portes afin que je me désaltère », et qui me répondra : « Bois, et je donnerai ensuite à boire à tes chameaux », soit celle que tu destines à ton serviteur Isaac. » Avant qu'il eût achevé, voici qu'il vit sortir de la ville, avec sa cruche sur l'épaule, Rébecca, fille de Bathuel, petit-fils d'un frère d'Abraham. La jeune fille était d'une grande beauté et encore vierge. Elle descendit à la fontaine, remplit sa cruche et remonta. Alors Éliézer courut à sa rencontre et lui dit : « Donne-moi, je te prie, à boire. » Elle lui répondit : « Bois, mon seigneur », et ôtant sa cruche de dessus son épaule, elle la prit en main pour le faire boire ; et, après qu'il eut achevé, elle dit : « J'en veux puiser aussi pour tes chameaux, jusqu'à ce qu'ils soient désaltérés. » Le vœu d'Éliézer était exaucé. Il offrit des présents à Rébecca, l'accompagna chez ses parents et la demanda en mariage pour le fils d'Abraham.

Rappeler la Bible, c'est décrire le tableau. Ne voit-on pas, dans l'une comme dans l'autre, les femmes de Nachor dans leur va-et-vient à la fontaine ? Ne remarque-t-on pas des deux parts, en tête de ces femmes et comme leur commandant, Rébecca, dans sa virginale et souveraine beauté, au moment où Éliézer s'incline devant elle comme devant la fiancée d'Isaac ? N'aperçoit-on pas à une certaine distance, derrière le serviteur d'Abraham, les chameaux de sa suite, que Rébecca s'offre à désaltérer aussi ? N'y a-t-il pas, enfin, dans toute cette peinture, quelque chose de l'harmonieuse beauté de la Bible ? La rêveuse imagination de Decamps a tiré de cette scène pastorale une de ses plus nobles compositions. On a dit de ce tableau, fort justement, qu'il était facile comme une improvisation et sévère comme une idée

longtemps méditée. L'Orient est là sous toutes ses formes et dans toutes ses beautés. C'est une étonnante vision. Parmi les jeunes filles qui viennent à la fontaine, il en est qui ont la couleur du bronze et il en est qui ont la peau blonde, et qui sont belles et fortes d'une jeunesse précoce, encore enfants et déjà femmes. La connaissance du pays, de ses mœurs, de ses coutumes, a permis au maître de reconstituer la scène dans le lieu même où elle s'est passée, et avec des modèles qui, à quatre mille ans de distance, ne diffèrent peut-être pas beaucoup des personnages contemporains des patriarches; mais, tout en ayant l'art d'être vrai, Decamps a le mérite plus grand encore d'avoir compris ce qu'il y a d'éternel dans l'Écriture et d'avoir présenté l'idylle biblique sous des dehors qui, sans rompre ouvertement avec la couleur locale, gardent quelque chose de classique, qui est de tous les lieux et de tous les temps. Voilà ce que, onze ans auparavant, n'avait pas compris Horace Vernet, quand il avait fait d'Éliézer et de Rébecca deux jeunes Kabyles, et réduit la Bible aux proportions d'un tableau de genre emprunté à l'Algérie de 1830 (1).

Ce petit tableau peut être considéré comme la première pensée d'un autre tableau plus important (H. 1^{m},10; L. 1^{m},60), qui fut exposé au Salon de 1851, à la suite duquel Decamps fut nommé officier de la Légion d'honneur. Le grand tableau fut acquis par le baron Roger. Le marquis Maison, en s'appropriant le petit tableau, se fit peut-être la meilleure part.

CCVII. — *Paysage (Don Quichotte).*

H. 0^{m},40; L. 0^{m},64.

On reconnaît ici les acteurs de la scène si gaiement racontée au chapitre X de la seconde partie du roman de Cervantes. Les trois villageoises et leurs trois bourriques rencontrent don Quichotte et Sancho Pança, qui, les prenant pour des princesses montées sur de riches haquenées, s'agenouillent devant

(1) Le tableau de *Rébecca à la fontaine,* par Horace Vernet, avait été exposé au Salon de 1834.

elles avec déférence. La Rossinante du chevalier de la triste figure et le grison de son valet, déchargés de leurs cavaliers, attendent paisiblement derrière eux. Ils ne sont, d'ailleurs, que le prétexte à un très beau paysage. Des pins, semblables à de vastes parasols d'un vert sombre, projettent leurs larges ombres au milieu du tableau. A gauche, un groupe de rochers surplombe un petit lac, au bord duquel une grue se mire gravement dans l'eau. Devant ces rochers sont plantés des bois, qui coupent cette belle campagne dans presque toute sa largeur. Du côté opposé, à droite, on aperçoit, sur un plan secondaire, les maisons d'une ville, — la ville du Toboso, — dont les constructions se prolongent jusque vers le milieu du tableau. Tout au loin, des montagnes d'un bleu de turquoise se fondent à l'horizon dans la grande lumière du ciel. En plaçant dans le cadre d'une nature enchanteresse ce grotesque épisode de la vie chevaleresque de l'Espagne, Decamps a peint un excellent tableau. C'était en 1855, au moment de sa plus grande vogue. Il la devait surtout à cet amour des champs et des bois qui s'était emparé de lui dès sa première enfance, et qui le posséda tout entier jusqu'à la fin de sa vie. Il était, parmi nos peintres, un de ceux qui glorifiaient le mieux la nature. Il avait pour les arbres et pour les eaux vives, pour les rochers et pour les prairies, pour les feuilles qui poussent et pour les feuilles qui tombent, des tendresses d'amant. Le paysage du *Don Quichotte,* dans toutes ses parties, est profondément pénétré de cet amour.

CCVIII. — *Bertrand et Raton.*

H 0m.15; L 0m,21

Le singe Bertrand est assis près d'une cheminée, dans les cendres de laquelle cuisent des marrons. Le chat Raton, un bel angora au pelage fauve sur le dos et blanc sous le ventre, se brûle les pattes en tirant les marrons du feu. Bertrand aussitôt s'en empare et tranquillement les mange... La comédie de *Bertrand et Raton,* par Eugène Scribe, avait été représentée au Théâtre-

Français avec un grand succès en 1834; ce fut probablement vers cette époque que Decamps peignit ce petit tableau.

CCIX. — *Enfant donnant à manger à un mouton.*

H. 0m,13; L. 0m,19.

Sur un gazon fleuri, une blonde fillette, habillée de blanc et de rouge, est assise, adossée à un arbre. Son chapeau de paille, garni de fleurs, est jeté à terre devant elle; son panier, rempli de fruits, est posé à sa droite, à côté de son bâton. Elle mange, et partage sa tartine avec un mouton blanc. Et comme il faut boire après avoir mangé, une petite nappe d'eau d'un bleu clair se montre tout à point sur le premier plan à gauche. Cette fraîche image se détache sur un fond d'un vert clair, bleuissant à mesure qu'il s'éloigne davantage, jusqu'à ce qu'il se fonde dans un horizon couleur d'azur... Ce petit tableau, qu'on pourrait presque appeler une miniature, tant il est précieusement peint, est revêtu des colorations les plus tendres.

Outre les dix tableaux de Decamps qui viennent d'être mentionnés, Monsieur le duc d'Aumale possède des aquarelles du même maître, qui sont de premier ordre. Trois d'entre elles ont pris rang, comme tableaux, dans la galerie de Chantilly.

CCX. — *Cavalerie turque asiatique traversant un gué.*

H. 0m,660; L. 0m,980.

CCXI. — *Marche de Bachi-Bouzouks.*

H. 0m,218; L. 0m,420.

CCXII. — *Vue d'Ebra en Palestine.*

H. 0m,194; L. 0m,315.

ROQUEPLAN (Camille-Joseph-Étienne). — 1803 † 1855.

Né à Malemort (Bouches-du-Rhône) en 1803 ; élève de Gros et d'Abel de Pujol ; quitta bientôt les sentiers battus, et devint un des fervents adeptes de l'école romantique ; s'essaya dans tous les genres (le paysage, la marine, le portrait, l'histoire), et réussit dans tous. Sa palette, d'exubérante qu'elle avait été, s'assagit vers la fin de sa vie. Il mourut en 1855.

CCXIII. — *Chantilly au dix-huitième siècle; goûter dans le parc.*

H. 0m,97; L. 0m,14.

CCXIV. — *Vue du val Fleury.*

Sur bois. — H. 0m,40; L. 0m,28.

Très brillante peinture.

DAUZATS (Adrien). — 1808 † 1868.

Né à Bordeaux en 1808 ; s'adonna d'abord à l'aquarelle et à la lithographie ; fut un des collaborateurs du baron Taylor ; mourut en 1868.

CCXV. — *Place du Gouvernement, à Alger.*

H. 0m,17; L. 0m.22

Dauzats nous rend au vrai, en 1849, la place du Gouvernement, à Alger, et il la remplit d'une foule de petites figures, arabes, juives, etc.

CCXVI. — *Expédition des Portes de fer.*

H. 0m,24; L. 0m,32.

Après la prise de Constantine (3 avril 1837), qui avait entraîné la soumission de toute la province, l'expédition des Portes de fer, au cours de laquelle Abd-el-Kader rompit la paix de la Tafna et saccagea le Métidja, faillit compromettre l'occupation française. Dauzats montre l'entrée du défilé où sont en train de s'engager les troupes commandées par le maréchal Valée et le duc d'Orléans.

JADIN (Louis-Godefroy). — 1805 † 1882.

CCXVII. — *Hallali du cerf aux étangs de Commelle.*

H. 0m,50; L. 0m,83.

WINTERHALTER (François-Xavier). — 1806 † 1873.

Né à Bade en 1806; étudia à Munich et à Rome; se fixa en 1834 à Paris, où il fut, comme portraitiste, le peintre attitré de la cour du roi Louis-Philippe d'abord et de l'empereur Napoléon ensuite. Mort à Francfort-sur-le-Mein en 1873.

CCXVIII. — *Portrait du duc de Chartres, à Reichenau.*

Copie. — H 1m,05; L. 0m,70.

Louis-Philippe d'Orléans, qui devait être un jour le roi Louis-Philippe, s'est réfugié en Suisse en 1793, sous le nom de Corby, et il est entré au col-

lège de Reichenau comme professeur de géographie, de mathématiques et de langues vivantes, aux appointements de quatorze cents francs. Winterhalter le montre dans la salle d'étude de l'ancien château transformé en collège. Le prince est debout, de trois quarts à gauche, près d'une table chargée de cartes et d'une mappemonde. Il tient ses gants de la main droite et son chapeau de la main gauche. Sa cravate est noire, son habit marron, sa culotte d'un gris pâle ; ses bas sont blancs, et ses demi-bottes découvrent le haut de la jambe. Au fond, à gauche, par une large ouverture, une vue sur les montagnes du canton des Grisons.

CCXIX. — *Le duc d'Aumale en chef de bataillon.*

H. 0m,92 ; L. 0m,74.

Tête nue, de trois quarts à droite, figure coupée à mi-jambes. Le prince est à peine âgé de dix-huit ans, sans un soupçon de moustache ni de barbe. Il vient d'être nommé lieutenant-colonel, aide de camp du duc d'Orléans, son frère aîné, sous lequel il va faire ses premières armes, et une vie ardente palpite en lui. Winterhalter a dû peindre ce portrait avant que le duc d'Aumale partît pour cette terre d'Afrique, qu'il allait illustrer de ses exploits.

CCXX. — *Portrait de Marie-Caroline-Auguste de Bourbon, duchesse d'Aumale.* (École de Winterhalter.)

H. 0m,89 ; L. 0m,72.

Marie-Caroline-Auguste de Bourbon, fille de Léopold, prince de Salerne, et de Marie-Clémentine, archiduchesse d'Autriche, était née le 26 avril 1822 ; son mariage avec le duc d'Aumale fut célébré à Naples le 25 novembre 1844. Elle avait alors vingt-deux ans. Quatre ans auparavant, quand elle n'avait encore que dix-huit ans, le portrait que possède le musée Condé fut peint à Vienne par un artiste autrichien, élève peut-être de Winterhalter. La jeunesse, dans toute sa fraîcheur, s'épanouissait en elle. On la voit

assise, de trois quarts à gauche, vêtue d'une robe blanche légèrement décolletée, surmontée d'une écharpe de gaze blanche jetée sur ses bras nus. Ses cheveux abondants, d'un blond pâle, sont coiffés à la vierge, avec une simple rose plantée sur l'oreille gauche. Un long collier de perles tombe du cou jusque sur la poitrine. La figure est coupée à la hauteur des genoux. Fond de paysage.

CCXXI. — *Portrait du prince de Joinville.*

H. 0m,90; L. 0m,71.

Ce portrait, qui représente le prince jeune encore et en costume de marin, est resté à l'état d'esquisse.

GOYET (Eugène). — 1807 † 1857.

CCXXII. — *Portrait de madame de Montesson.*

Copie. (Dessus de porte.) — H. 0m,56; L. 0m,54.

DIAZ DE LA PENA (Narcisse-Virgile). — 1808 † 1876.

Né à Bordeaux le 21 août 1808. Élève de Sigalon. Médaille de troisième classe, 1844, de deuxième classe, 1846, de première classe, 1848. Chevalier de la Légion d'honneur, le 4 mai 1851. Mort à Menton, le 18 novembre 1876.

CCXXIII. — *Plafond de la chambre de madame la duchesse d'Aumale.*

Sur un fond de ciel bleu chargé de nuages, est jetée une guirlande de fleurs, à laquelle se balancent deux oiseaux au riche plumage.

MOTTEZ (Victor-Louis). — 1809 † 1897.

Né à Lille le 13 février 1809. Élève d'Ingres et de Picot.

CCXXIV. — *Portrait de Monseigneur le duc d'Aumale.*

H. 2m,31; L. 1m,15.

Debout, en pied, de trois quarts à droite, en costume de chasse; cravate blanche, veste de velours gros bleu, gilet et culotte d'un bleu clair, bottes à l'écuyère; le bras droit appuyé sur un pilastre, la main gauche tenant un fouet, les jambes ramenées l'une sur l'autre, la droite sur la gauche; la tête fort jeune encore, avec des yeux bleus, au regard profond, des moustaches et une barbiche blondes, les traits d'une régularité charmante et d'une rare distinction. Fond d'appartement; rideau bleu, sur lequel se détache la figure. Un bel épagneul, noir et blanc, assis aux pieds de son maître. Peint à Twickenham, en 1853; le prince avait alors trente et un ans. La ressemblance est satisfaisante, la couleur agréable, le costume élégant dans son négligé, la pose pleine de naturel et de bonne grâce.

DREUX (Alfred de). — 1810 † 1860

CCXXV. — *Chien de Monseigneur le duc d'Aumale.*

H. 0m.32; L. 0m.52

Épagneul noir avec le ventre et les pattes blanches. C'est ce chien-là même que Mottez a mis dans le portrait du prince. Il a été peint par Alfred de Dreux, à Twickenham aussi, en 1853.

MARILHAT (Prosper). — 1811 † 1847.

Né à Thiers (Puy-de-Dôme) le 20 mars 1811; décédé dans la même ville le 13 septembre 1847.

CCXXVI. — *Souvenir de la campagne de Rosette.*

H. 0m,58; L. 0m.44.

Marilhat nous transporte dans la basse Égypte, en vue de Rosette, sur la rive gauche de la branche occidentale du Nil. Une élégante habitation, pourvue d'un dôme et agrémentée de balcons, s'élève sur un socle haut de cinq marches, dont la dernière est baignée par les eaux. Des arbres verts, entremêlés de palmiers et de cactus, ombragent cette demeure. Au fond, la ville de Rosette. Plafonnant sur tout ce tableau, un ciel d'un bleu intense, taché de nuages d'un blanc cru. Il doit faire bon vivre en un pareil lieu... Ce tableau parut au Salon de 1835.

CCXXVII. — *Une rue au Caire.*

Sur bois. — H. 0m,63; L. 0m,45.

A droite, les ruines d'un temple de construction classique ; Rome a passé par là. A gauche, des jardins en terrasse. La rue se fait jour comme elle peut, entre des choses au milieu desquelles la nature et l'homme se sont unis pour mettre de l'harmonie partout, de la symétrie nulle part... Ce tableau est peut-être celui qui fut exposé au Salon de 1840.

CCXXVIII. — *Arabes syriens en voyage.*

H. 0m,28; L. 0m,50.

Ces nomades sont portés par des dromadaires; l'un d'eux a fait monter son

fils derrière lui. Suit un buffle conduit par un esclave; trois autres esclaves complètent la caravane... C'est au Salon de 1844 que Marilhat fit paraître ce tableau.

Il faut ajouter à ces trois tableaux une fort belle aquarelle :

CCXXIX. — *Turcomans en marche (Asie Mineure).*

H. 0m,320; L. 0m,497.

DUPRÉ (Jules). — Né en 1812.

Paysagiste, né à Nantes en 1812. Les grands paysagistes de l'Angleterre eurent une grande influence sur sa manière de peindre. Médaille de deuxième classe, 1833; chevalier de la Légion d'honneur, le 11 septembre 1849; médaille de deuxième classe à l'Exposition universelle de 1867. Passa à l'Ile-Adam (Seine-et-Oise) une partie de sa vie.

CCXXX. — *Le port Saint-Nicolas, à Paris.*

H. 0m,38; L. 0m,46

Ce tableau est une œuvre de la jeunesse du peintre. Il montre Dupré encore engagé à la suite de Demarne, et ne faisant pas prévoir ce qu'il sera un jour.

CCXXXI. — *Soleil couchant.*

H. 0m,89; L. 1m,17.

L'abus du bitume a compromis gravement cette peinture, qui est, d'ailleurs, d'une conception originale et d'un effet saisissant.

LELEUX (Adolphe-Pierre). — Né en 1812.

Né à Paris le 15 novembre 1812. Peintre, graveur. Élève de Sixdeniers pour la gravure. Médaille de troisième classe, 1842; deuxième classe, 1843 et 1848. Chevalier de la Légion d'honneur en 1855.

CCXXXII. — *Bûcherons bretons.*

H. 0m,61; L. 0m,49.

ROUSSEAU (Théodore). — 1812 † 1867.

Né à Paris le 15 avril 1812, mort à Barbizon le 22 décembre 1867. Élève de Guillon Lethière. Il sut acquérir, à travers mille tribulations, une des premières places parmi les paysagistes de l'école de 1830. Médaille de première classe en 1849 et en 1855; médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1867. Chevalier de la Légion d'honneur le 16 juillet 1852; officier le 7 août 1867.

CCXXXIII. — *Paysage.*

H. 0m,34; L. 0m,54.

Dans certaines parties de cette minime peinture, on peut prendre la mesure des hautes qualités du maître.

GIRARDET (Carle). — 1813 † 1871.

Né à Locle en 1813. Élève de Léon Cogniet. Mort à Paris en 1871.

CCXXXIV. — *Le Labour en Afrique.*

H. 0m.33; L. 0m,45.

FONTAINE (Victor). — Né en 1814.

CCXXXV. — *Les Baigneuses.*

H. 0m,31; L. 0m,25.

FRANÇAIS (François-Louis). — 1814 † 1897.

Né à Plombières le 17 novembre 1814. Élève de Gigoux et de Corot; entré à l'École des Beaux-Arts le 12 avril 1834. Médaille de première classe, 1848, 1855, 1867. Chevalier de la Légion d'honneur le 26 juillet 1853; officier le 1er juillet 1867. Membre de l'Institut en 1890.

CCXXXVI. — *Vue du Hameau (Parc de Chantilly).*

H. 0m,83; L. 1m,160. (Dessus de porte.)

Les brillantes qualités de ce maître paysagiste se retrouvent dans ce simple dessus de porte.

MEISSONIER (Jean-Louis-Ernest). — 1815 † 1891.

Né à Lyon le 21 février 1815; élève de Julien Pothier et de Léon Cogniet; médaille de troisième classe 1840, de deuxième classe 1841, de première classe 1843 et 1848, grande médaille d'honneur en 1855; chevalier de la Légion d'honneur en 1846, officier en 1855; commandeur en 1867,

grand officier en 1880, grand-croix en 1889 ; membre de l'Institut en 1861. Les épreuves du début une fois traversées, tout fut pour Meissonier honneur et fortune, et jamais ils ne furent mieux mérités, car toute sa vie se passa dans la recherche du mieux. Après avoir poussé la peinture de genre jusqu'à la recherche psychologique, — « les peintres, disait-il, sont des éducateurs qui doivent faire voir et penser », — il voulut être le peintre de notre grande épopée nationale, et le fut. *1796, 1805, 1807, 1814*, sont, malgré leurs petites dimensions, de grands tableaux d'histoire.

CCXXXVII. — *Les Amateurs de tableaux.*

Pastel. — H. 0m,325 ; L. 0m,265.

La scène se passe dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, au milieu d'un atelier encombré de chevalets, de tableaux, de toiles, de cartons, de livres, etc. Un peintre, négligemment vêtu d'une robe de chambre bleue à ramages rouges, est assis devant son chevalet, la tête et l'esprit tendus vers son œuvre, sans se soucier qu'on la regarde, qu'on la critique ou qu'on la loue. Des amateurs, au nombre de trois, l'entourent, mais ne parviennent pas à le distraire. L'un, assis derrière l'artiste et appuyé sur une longue canne, est habillé de rouge ; les deux autres, debout de chaque côté, sont vêtus de noir. Tous ont les cheveux poudrés et portent, derrière la tête, la queue nouée par un ruban noir. On peut voir en eux des contemporains de Diderot. Ce tableau, parfaitement composé, range Meissonier au premier rang des petits maîtres. — Peint au pastel. Signé du monogramme ƎM, et daté 1860.

CCXXXVIII. — *La Vedette des dragons sous Louis XV.*

Sur bois. — H. 0m,25 ; L. 0m,20.

A cheval au soleil, immobile, le fusil sur la cuisse, la vedette interroge l'horizon, attentive au moindre bruit, prête à donner l'alarme. Son cheval, un cheval de bataille (alezan brûlé), est campé bravement et d'aplomb sur

MEISSONIER (JEAN-LOUIS-ERNEST)

(1815†1891)

LA VEDETTE DES DRAGONS SOUS LOUIS XV

ses quatre jambes, comme en arrêt; les naseaux ouverts, pointant de l'une et l'autre oreille, et flairant le danger, il projette son ombre sur la terre ensoleillée... Le cheval! voilà la conquête que revendiquait surtout Meissonier. Les premières études qu'il en avait faites remontaient à 1839; depuis lors, le superbe animal s'était emparé de lui tout entier. « Les Assyriens, disait-il, avaient trouvé les mouvements justes du cheval; depuis on les a totalement oubliés. » Et il tenait à honneur de les avoir retrouvés. On ne saurait admettre, cependant, que Géricault, les Vernet, d'autres encore, n'en aient rien su; que, plus loin de nous, Donatello, Verrocchio, Léonard de Vinci surtout, en aient tout ignoré; que tant d'artistes, passionnés pour les chevaux, se soient bornés à reproduire uniformément un type de convention, sans regarder la nature. Il est certain, néanmoins, que Meissonier a décomposé les mouvements du cheval mieux qu'aucun autre ne l'avait fait encore, et qu'il a introduit quelques-uns des éléments de la certitude dans une branche de l'art où l'on n'allait guère qu'à l'aventure avant lui... Le cheval de la *Vedette* est, dans toutes ses parties, un modèle de justesse et de précision. Quant à la vedette elle-même, elle a un caractère de franchise et de simplicité, d'élégance et de vérité sans apprêt, qui est comme la signature du maître. Ces beaux dragons rouges, avec leurs bottes à chandron et leur lampion noir égayé d'un nœud de ruban bleu, on les avait vus : en 1733, dans l'armée du Rhin, sous le maréchal de Berwick; en 1743, dans l'armée de Bohême, sous le maréchal de Belle-Isle; en 1745, à Fontenoy, sous Maurice de Saxe. On a plaisir à se les rappeler devant la *Vedette*, dont Meissonier a fait un petit chef-d'œuvre. — Signé et daté, à droite : « Meissonier, 1863. »

CCXXXIX. — *Les Cuirassiers de 1805. Avant le combat.*

H. 1m.25; L. 1m.98.

Le régiment de cuirassiers est en ligne, avant la bataille. En tête, le général, suivi de son escorte; et le colonel, qui vient aux ordres, accompagné

du trompette et de l'adjudant. L'artillerie, qui va prendre position, se tient derrière. Tout au loin, vers la ligne d'horizon, les colonnes d'attaque, en marche déjà sous l'œil de Napoléon, qu'on aperçoit, suivi de son état-major... C'est la guerre, dans la majesté de l'heure qui précède l'action. On sent qu'il va se passer quelque chose de terrible. Il y a dans l'air comme un recueillement majestueux. En regardant tous ces braves, dont pas un ne se ressemble, on comprend qu'il y a chez tous, officiers et soldats, la même conscience du devoir, la même résolution virile de vaincre ou de mourir. L'image est ici d'autant plus éloquente qu'elle est plus silencieuse. Au point de vue de la pensée, comme au point de vue de l'art, ce tableau est une œuvre absolument maîtresse. A droite, la signature et la date : « Meissonier, 1876. » — Exposition universelle de 1878. Acheté par Monsieur le duc d'Aumale à la vente Secrétan, en 1889.

DAUBIGNY (Charles-François). — 1817 † 1878.

Né à Paris le 15 février 1817, élève de son père, Edme-François Daubigny, et de Paul Delaroche. Chevalier de la Légion d'honneur le 18 juillet 1859. Médaille de première classe, 1857, 1859 et 1867 ; mort à Paris en 1878.

CCXL. — *Vue du château de Saint-Cloud.*

H. 0m,51 ; L. 0m,81.

A droite, au sommet de la colline, le château émerge du parc, qui lui fait un magnifique piédestal de verdure. A gauche, prises aussi entre des massifs d'arbres majestueux, les cascades déversent leurs eaux chantantes dans le grand bassin qui s'arrondit devant elles. Le ciel bleu, où courent de légers nuages roses, éclaire d'une lumière de fête les enchantements que la nature et l'art ont accumulés dans ce riant séjour... Ce tableau, resté presque à l'état d'esquisse, est d'un effet délicieux.

HÉBERT (Auguste-Antoine-Ernest). — Né en 1817.

Né à Grenoble, le 3 mars 1817; élève de David d'Angers, de Rolland et de Paul Delaroche; entré à l'École des Beaux-Arts le 31 mars 1836; prix de Rome, 1839; médaille de première classe, 1851 et 1855; deux fois directeur de l'Académie de France à Rome; chevalier de la Légion d'honneur le 26 juillet 1853; officier en 1871; commandeur en 1874; grand-officier en 1897.

CCXLI. — *La Malaria.*

H. 0m,55; L. 0m,80.

Nous sommes dans les Marais Pontins. Les eaux grises coulent avec lenteur, tristement encaissées dans leurs bords, que surplombent des collines où poussent quelques maigres bouquets de bois. De grosses vapeurs violettes, massées à l'horizon, arrêtent et assombrissent la lumière. Et la barque, allant à la dérive, emporte vers de meilleurs climats une pauvre femme atteinte de la *malaria,* grelottant de fièvre sous les couvertures qui l'enveloppent. Deux jeunes gens et deux jeunes femmes, pleins de santé, accompagnent la pauvre malade; une des jeunes femmes allaite un enfant nouveau-né. Jamais l'éternel contraste de la vie et de la mort n'a été présenté avec plus de poésie... Ce tableau est une réduction, exécutée par l'artiste lui-même, du tableau qui appartient au musée du Luxembourg.

JALABERT (Charles-François). — Né en 1819

Né à Nîmes le 1er janvier 1819; élève de Paul Delaroche; entré à l'École des Beaux-Arts le 9 octobre 1839; deuxième prix de Rome en 1841; médaille

de troisième classe, 1847; de deuxième classe, 1851; de première classe, 1853 et 1855; chevalier de la Légion d'honneur le 14 novembre 1855; officier en 1867.

CCXLII. — *Portrait de Sa Majesté la reine Marie-Amélie.*

H. 1m,28; L. 0m,88.

Jalabert, l'ami fidèle et respectueux de la famille royale, s'était rendu en Angleterre pour assister aux funérailles de S. M. la reine Marie-Amélie. Une photographie de l'auguste princesse, faite l'année précédente, lui fut communiquée, et d'après cette photographie, d'après ses propres souvenirs surtout, il peignit le remarquable portrait que Monsieur le duc d'Aumale a placé au musée Condé... La reine, qui n'a pas quitté le noir depuis le 26 août 1850 (1), est assise de trois quarts à droite, la main droite appuyée sur une table recouverte d'un tapis de velours rouge, sur lequel est une miniature du roi, la main gauche abandonnée sur ses genoux et tenant un livre entr'ouvert. Une coiffure de tulle blanc est posée sur ses cheveux. Ses traits ont conservé leur noblesse de caractère et leur fermeté d'accentuation. Jalabert a mis dans ce portrait, non seulement tout son talent, mais aussi tout son cœur... Figure coupée à mi-jambes. En haut du fond perdu, à gauche, on lit : LA REINE MARIE-AMÉLIE. MDCCCLXV.

CCXLIII. — *Portrait de Monseigneur le prince de Condé.*

H. 0m,54; L. 0m,44.

CCXLIV. — *Portrait de Monseigneur le duc de Guise.*

H. 0m,54; L. 0m,44.

(1) Date de la mort du roi Louis-Philippe.

ANASTASI (Auguste-Paul-Charles). — 1820 † 1872.

Né à Paris le 15 novembre 1820; élève de Delaroche et de Corot; mort à Paris en 1872.

CCXLV. — *Étangs de Commelle.*

H. 0m,20; L. 0m,33.

CCXLVI. — *Étangs de Commelle.*

H. 0m,21; L. 0m,28.

CCXLVII. — *Amsterdam le soir.*

H. 0m,44; L. 0m,75.

FROMENTIN (Eugène). — 1820 † 1876.

Peintre et littérateur, né à la Rochelle le 24 octobre 1820, mort dans la même ville le 27 août 1876. Élève de Louis Cabat, il a une richesse de tons et une élégance de dessin qui lui sont personnelles. La connaissance approfondie qu'il eut de l'Algérie lui constitua surtout une originalité parmi nos peintres. Ses voyages dans le Sahel et dans le Sahara datent de 1851, 1852 et 1853. Les narrations qu'il en a faites témoignent d'une observation pénétrante et sont écrites dans une langue finement colorée (1). Ses tableaux peints furent à l'unisson de ses tableaux écrits. Homme d'invention et d'imagination, son roman de *Dominique* lui valut aussi une place à part parmi les romanciers de notre temps (2). Comme critique

(1) *Une année dans le Sahel* parut dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1852. Ces articles furent réunis en un volume in-12, en 1858. — Ce fut en 1857 que parut l'excellent livre qui a pour titre : *Un été dans le Sahara.*

(2) *Dominique* est de 1863.

d'art, enfin, il est hors de pair. Jamais on n'a parlé avec plus de mesure, de justesse et de pénétration, des anciens maîtres de la Belgique et de la Hollande (1)... Il avait eu une médaille de deuxième classe au Salon de 1849. Son tableau, *Arabes chassant au faucon*, lui valut, au Salon de 1857, le rappel de cette récompense. Il obtint une médaille de première classe au Salon de 1859. Une médaille de première classe aussi lui fut décernée à l'Exposition universelle de 1867. Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur le 12 juillet 1859, et officier le 11 août 1869. Doué de toutes les élégances, Fromentin avait été un des hommes les plus complètement charmeurs de son temps.

CCXLVIII. — *Arabes chassant au faucon. (Sahara.)*

H. 0m,99; L. 1m,42.

Fromentin nous transporte entre Médéah et El-Aghouat, dans les plaines marécageuses qui se succèdent, à partir de Boghar, sous la dénomination de Sahara. La poule de Carthage (petite outarde) y abonde ; on y rencontre aussi le houvara (grande outarde), et les indigènes se plaisent à y chasser au faucon. « Ce sont, dit le peintre lui-même, les zones basses où la fraîcheur des eaux fait naître et verdoyer tristement la végétation rigide et silencieuse des marais. Tout cela n'est ni beau, ni laid, ni gai, ni triste, mais le détail insignifiant disparaît dans un ensemble tellement vaste et si prodigieusement baigné de lumière et d'air, cette perspective presque incommensurable est, cependant, contenue dans un cadre si visible et si bien défini, les couleurs y sont si légères et les formes si nettes, qu'on ne saurait imaginer plus de grandeur vague avec autant de précision. C'est l'indéfini réduit aux proportions du tableau et résumé sobrement dans d'exactes limites (2)... » Des brises chaudes montent de ce marais, qui se montre devant nous dans sa plus

(1) *Les Maîtres d'autrefois,* qui avaient paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes,* furent publiés en volume en 1876.

(2) On ne saurait mieux faire que d'emprunter à Fromentin la description d'un pays dont il avait pris possession comme écrivain, au moins autant que comme peintre.

FROMENTIN (EUGÈNE)

(1820 † 1876)

ARABES CHASSANT AU FAUCON

grande étendue, puisqu'il va se confondre avec l'extrémité discernable d'un horizon veiné de lilas rose. On voit fleurir comme un éternel printemps sur cette plaine liquide, « immobile comme une eau morte, parfaitement pure comme un miroir, où se répètent avec exactitude les modulations exquises d'un ciel d'azur ouaté d'une innombrable légion de petits nuages blancs ». La chasse bat son plein : dans l'air, où les faucons cherchent, attaquent et parviennent à lier leur proie ; sur les eaux, où, de tous côtés et à tous les plans, les cavaliers semblent surgir de l'onde pour se livrer à d'étourdissantes fantasias. Ces indigènes africains sont décoratifs à leur insu. Ce sont, du plus loin au plus près, des hommes et des chevaux d'élite ; ceux-ci avec leurs harnais de parade ; ceux-là en habits de fête, c'est-à-dire en tenue de combat (culottes bouffantes, haïks roulés en écharpe, gilets de couleurs voyantes, burnous flottants ou drapés)... Sur le premier plan à gauche, se trouvent, assistés de leur fauconnier, les deux chefs, on serait tenté de dire les deux rois de la chasse. Ils sont de noblesse militaire, peut-être pèlerins de la Mecque; ils ont du sang de fanatique et de soldat dans les veines. — Le plus âgé, dont la barbe est grisonnante, marche en avant; à défaut d'autre signe, il n'est rien pour les Arabes qui procure autant d'estime que cette préséance : « venir après les autres, c'est faire présumer qu'on suit un maître (1). » Monté sur un cheval bai brun à la croupe luisante et d'une allure magnifique, ce personnage est habillé d'une veste écarlate, de larges culottes violettes, et d'un double burnous, l'un blanc, l'autre rouge ; ce dernier, jeté par-dessus le premier, est le burnous d'investiture (*leschol*), que la France envoyait aux chefs reconnus par elle. — Le plus jeune, grand et beau cavalier à la barbe noire, porte sur son burnous blanc le burnous noir qu'on voit rarement dans le Sud, et qui semble propre aux régions intermédiaires, de Médéah à Djelfa (2). Il monte superbement un admirable cheval blanc, tout brûlant d'ardeur sous sa crinière longue et soyeuse. Aux yeux des Arabes, un bon cheval fait la supériorité d'un homme, et le personnage ici

(1) *Sahara*, p. 95
(2) *Ibid.*, p. 18.

représenté est un chef. Le soleil, la fatigue, une grande position, la guerre sans doute, l'ont mûri de bonne heure ; son visage est bronzé, son regard ardent et doux, sa bouche frémissante et pleine de résolution. — Quant au fauconnier, il est trapu, fortement musclé et de moins haute taille que ses maîtres. Son cheval est noir ; et son burnous blanc, rejeté en arrière, découvre son justaucorps écarlate. Il tient fièrement, de sa main gauche élevée en l'air en guise de perchoir, son faucon, prêt à prendre son vol. Réunis ensemble et marqués par l'éternel coup de soleil, ces trois cavaliers forment au point de vue de la ligne, comme au point de vue du ton, le plus noble, le plus harmonieux et le mieux éclairé des groupes. — Le spectacle du ciel est peut-être plus attachant encore que celui de la terre. Le ciel africain se repose de pleuvoir. Il a bu l'eau de cette terre rafraîchie et il en est comme désaltéré. Une innombrable quantité de flocons d'un blanc qui est d'une extrême finesse le marbre dans toute son étendue, et sous ces nuages, qui sont couleur de beau temps, l'éternel azur apparaît triomphant à travers des limpidités inconnues. Quand on regarde ce tableau de la *Chasse au faucon* après avoir relu *Une année dans le Sahel* et *Un été dans le Sahara,* on sent que celui-là seul a pu le peindre, qui avait écrit de tels livres. Il y a, dans cette peinture, une inspiration et une poésie singulières, de l'émotion jusque dans la couleur. — Salon de 1857.

BENOUVILLE (François-Léon). — 1821 † 1859.

Né à Paris, le 30 mars 1821 ; élève de Picot ; grand prix de Rome en 1845 ; médaille de deuxième classe en 1852, de première classe en 1853 ; chevalier de la Légion d'honneur le 14 novembre 1855 ; mort à Paris le 16 février 1859.

CCXLIX. — *Sainte Claire recevant le corps de saint François d'Assise.*
H. 1m,18; L. 0m,80.

Saint François d'Assise étant mort, son corps fut porté devant le couvent

des Clarisses, qu'il avait fondé en 1212... Sur le premier plan, le lit funèbre, où repose le saint. A côté du lit, sainte Claire, debout, dans l'attitude de l'Orante ; près d'elle, sa sœur Agnès agenouillée, baisant avec dévotion la main percée de stigmates, tandis que sa mère Hortulane, également prosternée, se lamente aux pieds du saint. Au fond, à la porte du couvent, d'autres Clarisses. A gauche, le clergé. A droite, le peuple, précédé des magistrats et des notables de la ville... Cet important tableau est sagement ordonné. L'âme du peintre s'y fait partout sentir ; quoique l'émotion, répandue, toujours la même, sur un très grand nombre de figures, prenne quelque chose de superficiel. Elle gagnerait en profondeur si elle était concentrée seulement sur quelques personnages.

ZIEM (Félix). — Né en 1822.

Né à Beaune en 1822 ; médaille de première classe en 1852 ; chevalier de la Légion d'honneur le 16 août 1857.

CCL. — *Les eaux douces d'Asie.*

H. 0m,70 ; L. 1m,08.

Ce tableau fut exposé au Salon de 1859 ; il donne une idée juste des qualités brillantes du peintre.

BONHEUR (Marie-Rosa). — Née en 1822. mort mai 1899

Née à Bordeaux le 22 mars 1822 ; élève de son père, Raymond Bonheur, et de Léon Cogniet ; médaille de première classe en 1848 et 1855 ; chevalier de la Légion d'honneur au mois de juin 1865 ; directrice de l'école de dessin pour les jeunes filles ; parut avec succès à un grand nombre de nos Salons depuis 1841.

CCLI. — *Berger des Pyrénées.*

H. 0m,68; L. 1m.

CLAUDE (Jean-Maxime). — Né en 1824.

Né à Paris le 24 juin 1824; élève de V. Galland.

CCLII. — *La meute sortant des Grandes Écuries de Chantilly.*

H. 0m,66; L 0m,91.

GÉROME (Jean-Léon). — Né en 1824.

Né à Vesoul (Haute-Saône), le 11 mai 1824; élève de Paul Delaroche; entré à l'École des Beaux-Arts le 30 mars 1842. Médaille de troisième classe en 1847; de deuxième classe en 1848 et 1855; médaille d'honneur en 1867 (Exposition universelle). Chevalier de la Légion d'honneur le 14 novembre 1855, officier en 1867, commandeur en 1878. Professeur à l'École des Beaux-Arts le 7 décembre 1863. Membre de l'Institut le 2 décembre 1865. Par la richesse et par la variété de ses inventions, par la clarté de sa pensée et par la correction de son dessin, il restera une des illustrations de l'École française contemporaine.

CCLIII. — *Suite d'un bal masqué.*

H. 0m,50; L. 0m,72.

Le bal masqué s'est continué en orgie, et l'orgie a eu pour suite le duel, dont la mort va être le dénouement... Par une froide matinée d'hiver, on s'est rendu au bois pour vider la querelle. La neige couvre la terre, les arbres dépouillés ont quelque chose de lugubre, et le froid brouillard, pro-

longeant la nuit, enveloppe la nature d'un voile de deuil. On aperçoit au loin les voitures et les tristes haridelles qui ont amené les combattants et leurs témoins. — Sur le premier plan, à gauche, le pauvre Pierrot succombe, entouré de ses amis; il tient encore l'épée, qui s'échappe de sa main. Scapin soutient dans ses bras le corps affaissé. Le médecin palpe la blessure, dont une tache de sang marque la place, et constate qu'elle est mortelle. Un domino noir, agenouillé devant le pauvre moribond, s'arrache les cheveux de désespoir. — Du côté opposé, à droite, Arlequin entraîne le pauvre diable, habillé en sauvage, qui a porté ce malheureux coup, et qui, désolé, a jeté à terre son épée maudite... Le drame est saisissant. Les déguisements dont les acteurs sont affublés, en rappelant la fête, ajoutent à l'horreur du dénouement. — Ce tableau, un des meilleurs du maître, parut à l'Exposition universelle de 1867, où il eut un très grand succès.

PROTAIS (Paul-Alexandre). — 1826 † 1888.

Né à Paris le 17 octobre 1826; élève de A. Desmoulins. Chevalier de la Légion d'honneur en 1865; officier en 1877.

CCLIV. — *Le matin avant l'attaque.*

H. 0m,49; L. 0m,80.

CCLV. — *Le soir après le combat.*

H. 0m,49; L. 0m,80.

Ces deux tableaux parurent à l'Exposition universelle de 1867.

BAUDRY (Paul-Jacques-Aimé). — 1828 † 1885.

Né à la Roche-sur-Yon, le 7 novembre 1828; élève de Drolling; entré à l'École des Beaux-Arts le 16 avril 1845; prix de Rome en 1850, concurrem-

ment avec M. William Bouguereau ; commandeur de la Légion d'honneur ; fut, dans le domine de la peinture, un des esprits les plus largement ouverts et l'un des plus rares talents de la seconde moitié de nôtre dix-neuvième siècle. Il eut le tort de mettre le plus grand effort de son génie et de consacrer la meilleure part de sa vie à une œuvre (les peintures du foyer de l'Opéra) qui ne devait se voir pour ainsi dire pas.

CCLVI. — *Vénus jouant avec l'Amour.*

H. 0m,90; L. 1m,37.

CCLVII. — *Diane au repos.*

H. 0m,90; L. 1m,37.

CCLVIII. — *Douze Amours portant les attributs des dieux de l'Olympe.*

H. 1m.; L. 1m,55.

Ces peintures décoratives se trouvaient dans l'hôtel de M. Achille Fould, au faubourg Saint-Honoré. Monsieur le duc d'Aumale ayant acheté cet hôtel en 1872, et l'ayant revendu en 1878, transporta lesdites peintures à Chantilly. Les deux premières sont dans la *Galerie des Cerfs ;* les autres sont ainsi réparties : quatre dans la *Rotonde,* deux dans la *Salle Isabelle* et six dans la *Salle de la Minerve.*

CCLIX. — *La Vision de saint Hubert.*

H. 2m,30; L. 2m,06.

Saint Hubert, chassant dans les forêts d'Aquitaine en compagnie de son page et suivi de ses chiens, se trouve tout à coup face à face avec un grand cerf blanc portant sur le frontal une croix lumineuse, et, de grand chasseur qu'il avait été jusque-là, il devient évêque... Saisissement du saint, émoi de son page, effarement des chiens. Voilà ce que Baudry a cherché et confusément rendu dans son tableau. Usant, d'ailleurs, d'une licence qui lui était permise, il a fait du saint Hubert un duc de Chartres parfaitement ressem-

blant, et du page un jeune duc d'Orléans très reconnaissable aussi. Toutes les qualités du maître sont accumulées là confuses et sans ordre. Baudry semble avoir été troublé par le voisinage des admirables tapisseries des *Chasses de Maximilien,* qui décorent si magnifiquement cette *Galerie des Cerfs,* et n'avoir pas suffisamment compris à quel point un tableau et une tapisserie sont choses différentes. Quoi qu'on puisse dire de cette peinture, elle reste l'œuvre d'un véritable artiste.

CCLX. — *Enlèvement de Psyché.* (Tableau circulaire servant de plafond à la *Rotonde.*)

Diamètre : 3m,45.

Mercure enlève Psyché pour la transporter dans l'Olympe, et, dans cette ascension bienheureuse, l'Amour veille avec de tendres soins sur la bien-aimée. Dans toute l'œuvre de Baudry, il n'est rien de plus suave et de plus aérien, de mieux pensé, de plus clairement et de plus délicatement exprimé. On se sent en plein ciel en regardant ce tableau. Hélas! il fut comme le chant du cygne. Le pauvre peintre, à qui la vie semblait promettre tant de belles œuvres encore, fut pris en un instant par la mort. Le jour où il avait mis lui-même sa Psyché à la place que Monsieur le duc d'Aumale lui avait réservée dans son château, le temps lui avait manqué pour signer son œuvre. Le lendemain, il était mort, et, deux jours après, Monsieur le duc d'Aumale accompagnait, de l'église Notre-Dame des Champs au cimetière Montparnasse, un des peintres qu'il avait le plus aimés. Ce souvenir est à l'honneur du Prince autant qu'à celui de l'artiste... La Psyché de Baudry est une des gloires du musée Condé. Ce fut M. Bonnat, l'intime ami de Baudry, qui inscrivit au bas de ce tableau : P. BAUDRY. 1885.

DESGOFFE (Blaise-Alexandre). — Né en 1830.

Né à Paris le 17 janvier 1830 ; élève d'Hippolyte Flandrin.

CCLXI. — *Olifant de saint Hubert.*

H. 0m,25 ; L. 0m,61.

PENNE (Charles-Olivier de). — 1831 † 1897.

Élève de Cogniet.

CCLXII. — *Le duc d'Orléans chassant à courre au Bosquet de Sylvie en 1841.*

H. 0m,77 ; L. 1m,17.

CCLXIII. — *Hallali du cerf dans l'étang de Sylvie. (Chasse du duc d'Aumale en 1880.)*

H. 0m,77 ; L. 1m,33.

NEUVILLE (Alphonse de). — 1835 † 1885.

Né à Saint-Omer en 1835 ; élève de Picot ; chevalier de la Légion d'honneur en 1873 ; officier en 1881 ; mort à Paris en 1885.

CCLXIV. — *Combat sur la voie ferrée. (Armée de la Loire.)*

H. 1m,72 ; L. 2m,16.

LAURENS (Jean-Paul). — Né en 1838.

Né à Fourqueveaux (Haute-Garonne), le 28 mars 1838; élève de Léon Cogniet et de Bida; médaille de première classe en 1872, médaille d'honneur en 1877; chevalier de la Légion d'honneur en 1874, officier en 1878; membre de l'Institut en 1891.

CCLXV. — *Le duc d'Enghien dans les fossés de Vincennes.*

Esquisse. — H. 0m,38; L. 0m,30.

MAILLARD (Diogène-Ulysse-Napoléon). — Né en 1840.

Né à Chaussée-du-Bois-de-l'Écu (Oise), le 28 octobre 1840; élève de Cogniet; prix de Rome en 1864.

CCLXVI. — *L'Espérance.* (Plafond du grand escalier.)

MERSON (Luc-Ollivier). — Né en 1846.

Né à Paris le 21 mai 1846. Élève de Pils. Premier grand prix de Rome en 1869. Chevalier de la Légion d'honneur.

CCLXVII. — *Marie-Félice des Ursins, duchesse de Montmorency, et le poète Théophile, à Sylvie.*

H. 1m,88; L. 2m,10.

CCLXVIII. — *Mademoiselle de Clermont, à Sylvie.*

H. 1m,88; L. 2m,10

DETAILLE (Jean-Baptiste-Édouard). — Né en 1848.

Né à Paris en 1848 ; élève de son père et de Meissonier ; commandeur de la Légion d'honneur ; membre de l'Institut en 1892 ; président de la Société des artistes français. Nul mieux que lui ne connaît l'armée française dans toute son histoire.

CCLXIX. — *Les grenadiers à cheval à Eylau : « Haut les têtes ! »*
H. 1m,15 ; L. 0m,90.

Lepic, nommé colonel après la bataille de Marengo, commandait, en qualité de major, les grenadiers à cheval à Eylau. Au cours de cette célèbre et sanglante bataille (7 et 8 février 1807), Lepic, voyant ses grenadiers courber la tête sous les balles russes et prussiennes, qui pleuvaient sur eux, mêlées à une averse de neige, se dressa sur ses étriers de toute la hauteur de sa taille, et leur cria : « Haut les têtes ! » Et tous, se redressant, marchèrent à la victoire le front haut... M. Detaille a tiré de ce beau cri de guerre un de ses meilleurs tableaux.

BONNAT (Léon-Joseph-Florentin). — 1833.

Né à Bayonne le 20 juin 1833 ; élève de Frédéric de Madrazzo et de Léon Cogniet ; entré à l'École des Beaux-Arts le 6 avril 1854 ; commandeur de la Légion d'honneur ; membre de l'Institut, où il succéda à son maître Léon Cogniet, en 1881. Comme peintre d'histoire et comme peintre de portraits, M. Léon Bonnat a conquis, une juste célébrité.

BONNAT (LÉON-JOSEPH-FLORENTIN)

(Né en 1833)

LE GÉNÉRAL HENRI D'ORLÉANS, DUC D'AUMALE

CCLXX. — *Portrait du général Henri d'Orléans, duc d'Aumale.*

H. 1m,60; L. 1m,10.

Ce fut en 1880 que Monsieur le duc d'Aumale, voulant avoir son portrait, s'adressa à M. Bonnat. Le prince venait d'être nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts, le peintre devait y entrer l'année suivante. Le général Henri d'Orléans avait cinquante-huit ans, et il était inspecteur d'armée. Debout, sous l'habit de son grade, il se montre de face, tête nue, tenant de la main droite dégantée le képi rouge, galonné et brodé du chêne d'or, et appuyant la main gauche encore gantée sur la poignée de son sabre, l'annulaire et le petit doigt engagés dans la garde, d'où pend la dragonne d'or à graine d'épinards. Le dolman noir, à brandebourgs boutonnés par devant, porte aux manches les cinq galons entre-croisés, avec les trois étoiles d'argent, et, sur le côté gauche de la poitrine, la plaque de grand-croix de la Légion d'honneur. Une bande noire garnit chacun des côtés du pantalon rouge. La figure, ainsi habillée, est coupée à mi-jambes et se détache sur un fond perdu, qui va, en se dégradant, du haut en bas, de l'ombre presque noire à des tons fauves presque lumineux. Le Prince, sur ce portrait, est d'une remarquable simplicité d'attitude. M. Bonnat a su montrer, dans cette noble tête, la bonté qui était, chez Monsieur le duc d'Aumale, inséparable de la vaillance. Les traits sont réguliers et beaux, d'une inexprimable séduction, d'une intelligence extraordinaire. La calvitie est pour quelque chose dans la hauteur exagérée du front; les joues sont soigneusement rasées, la bouche porte moustache en croc et le menton barbiche en pointe. On se sent attiré par la sympathie, en même temps que retenu par le respect. Ce que le peintre n'a pu rendre tout à fait au vrai, parce que cela sans doute était intraduisible par la peinture, c'est ce regard si pénétrant et si doux, si spirituel et si brave : ce sont ces yeux d'un bleu clair, que l'émotion, la passion, la maladie aussi, fonçaient tout à coup

jusqu'au noir. Nous avons bien là, cependant, devant nous, le général Henri d'Orléans, un des plus beaux types de soldat français qui se soit jamais vu, celui de tous nos généraux qui ait le mieux connu l'armée et qui l'ait le plus aimée. Doyen de l'état-major général, il avait rempli en paix comme en guerre les plus hautes fonctions qu'un soldat puisse exercer. Chargé du commandement de l'armée de l'Est au lendemain de nos désastres, on lui avait imposé, par surcroît, la plus redoutable des responsabilités, la présidence du conseil de guerre dans le procès tristement célèbre du maréchal Bazaine. Quels plus beaux hommages et mieux mérités une République pouvait-elle rendre à un fils de roi ?

Monsieur le duc d'Aumale a placé lui-même ce portrait dans le *Salon d'Orléans,* entre les portraits de Sa Majesté la reine Marie-Amélie et de Son Altesse Royale Madame Adélaïde, face aux fenêtres si largement ouvertes sur les *Parterres,* sur la *Manche,* sur le *Grand-Canal* et sur le *Vertugadin.* C'était, dans le *Logis,* sa pièce préférée. Il y était entouré de ses dessins et de ses estampes. Plus de cinq cents portraits crayonnés des principaux seigneurs et des plus galantes dames de la cour des Valois lui tenaient compagnie, et il les faisait tous défiler devant lui sur la grande table de travail devant laquelle il s'asseyait, en vous invitant à prendre place à ses côtés. Que d'esprit, de bonne grâce et d'inépuisable érudition dans la manière dont il vous les présentait ! Avec quelle verve heureuse il racontait leur histoire ! Et il en était de même pour les contemporains des Bourbons, qui sont en nombre aussi dans les cartons qui garnissent ce *Salon d'Orléans.* Quant au dix-neuvième siècle, si abondamment représenté dans ces collections, il en savait tout. Pour l'armée particulièrement, sa prodigieuse mémoire était plus sûre que le plus documenté des annuaires. C'est que, dans son cœur, elle occupait la première place. Il fallait le voir, avec ses Raffet, devant ses anciens compagnons d'armes, — ses *chers camarades,* comme il les appelait toujours, — et l'entendre repasser devant eux leur carrière, dont il n'avait rien oublié. Personne, aussi bien que lui, ne connaissait les hommes. Avec tous, « sa conversation était un charme, parce qu'il savait parler à chacun selon ses

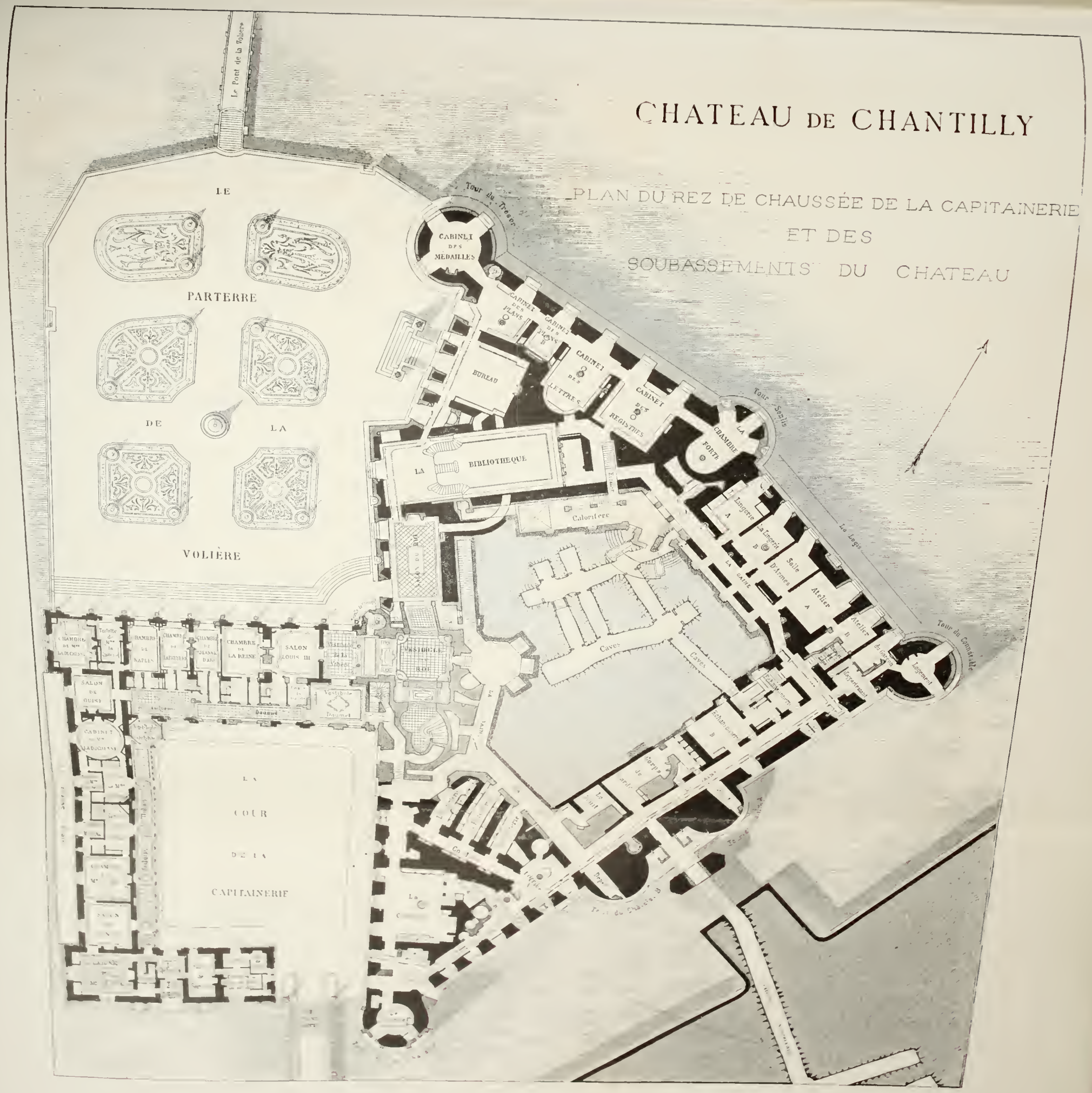
talents (1) ». Ce que le monde comptait de plus haut par le rang et de plus illustre par l'intelligence passait là devant lui, et quiconque avait eu l'honneur de l'approcher, emportait de cet honneur un inoubliable souvenir. Comme il aimait les arts! comme il chérissait les lettres! Comme il adorait la France!

Cher et si regretté Prince! Comment se faire à l'idée de ne le revoir jamais plus? Naguère encore, si vivant par l'esprit, si vibrant par le cœur, aimant tant son cher Chantilly, et remplissant si bien à lui seul ce château, qu'il avait réédifié, comme un des grands sanctuaires de la gloire française! Nous l'avions quitté plein de vie, pour quelques semaines seulement, et, comme il s'apprêtait pour le retour, il a disparu soudain derrière le nuage de l'éternité. Alors on a dit que Chantilly ne serait plus qu'un corps sans âme; mais le général Henri d'Orléans n'a pas voulu qu'il en fût ainsi. Il a entendu qu'avec son propre souvenir l'âme de la patrie française y habitât toujours, et il a confié à l'Institut de France la garde de « cette magnifique et délicieuse maison », comme parlait Bossuet, de ce Chantilly, dont Mme de Sévigné disait qu'il était « l'apothéose des Condés (2) », et dont on peut dire maintenant qu'il est, au milieu des plus rares trésors des lettres et des arts, le couronnement de l'histoire des Bourbons (3).

(1) Bossuet, *Oraison funèbre du grand Condé*, rappelée avec tant d'à-propos par Son Éminence le cardinal Perraud, dans l'Allocution prononcée à Saint-Germain des Prés, le jeudi 10 juin 1897.

(2) Lettre du 23 juillet 1677.

(3) M. Bonnat a fait, en 1890, un second portrait de Monseigneur le duc d'Aumale, que possède aussi le musée Condé. Le Prince est dans son costume familier de chaque jour, en buste et de profil à gauche. En haut, à gauche, sont les armes de la maison d'Orléans; à droite, est l'inscription suivante : « *Leon Bonnat — 1890 — à Monseigneur le Duc d'Aumale.* » Cette peinture, très montée de tons, est d'une vigueur d'accentuation singulière.


CHATEAU DE CHANTILLY
PLAN DU REZ DE CHAUSSÉE DE LA CAPITAINERIE
ET DES
SOUBASSEMENTS DU CHATEAU
Le Pont de la Volière
LE
PARTERRE
DE
LA
VOLIÈRE
Tour du Trésor
CABINET DES MÉDAILLES
CABINET DES PLANS
CABINET DES PLANS B
BUREAU
CABINET DES LETTRES
CABINET DES REGISTRES
LA CHAMBRE FORTE
Tour Senlis
LA BIBLIOTHEQUE
Calorifère
Lingerie A
La Lingerie B
Salle D'Armes
Atelier A
Atelier B
Tour du Connétable
Logement
Caves
Caves
CHAMBRE DE Mme LA DUCHESSE
Toilette de Mme la Duchesse
CHAMBRE DE NAPLES
CHAMBRE DE LA FAUCHERIE
CHAMBRE DE JEANNE D'ARC
CHAMBRE DE LA REINE
SALON LOUIS III
Vestibule de la Vaisselle
VESTIBULE DU ROI
SALON DE GUISE
CABINET DE Mme LA DUCHESSE
Vestibule Daumet
Daumet
LA COUR DE LA CAPITAINERIE
Corps de garde
Tour du Chatelet B

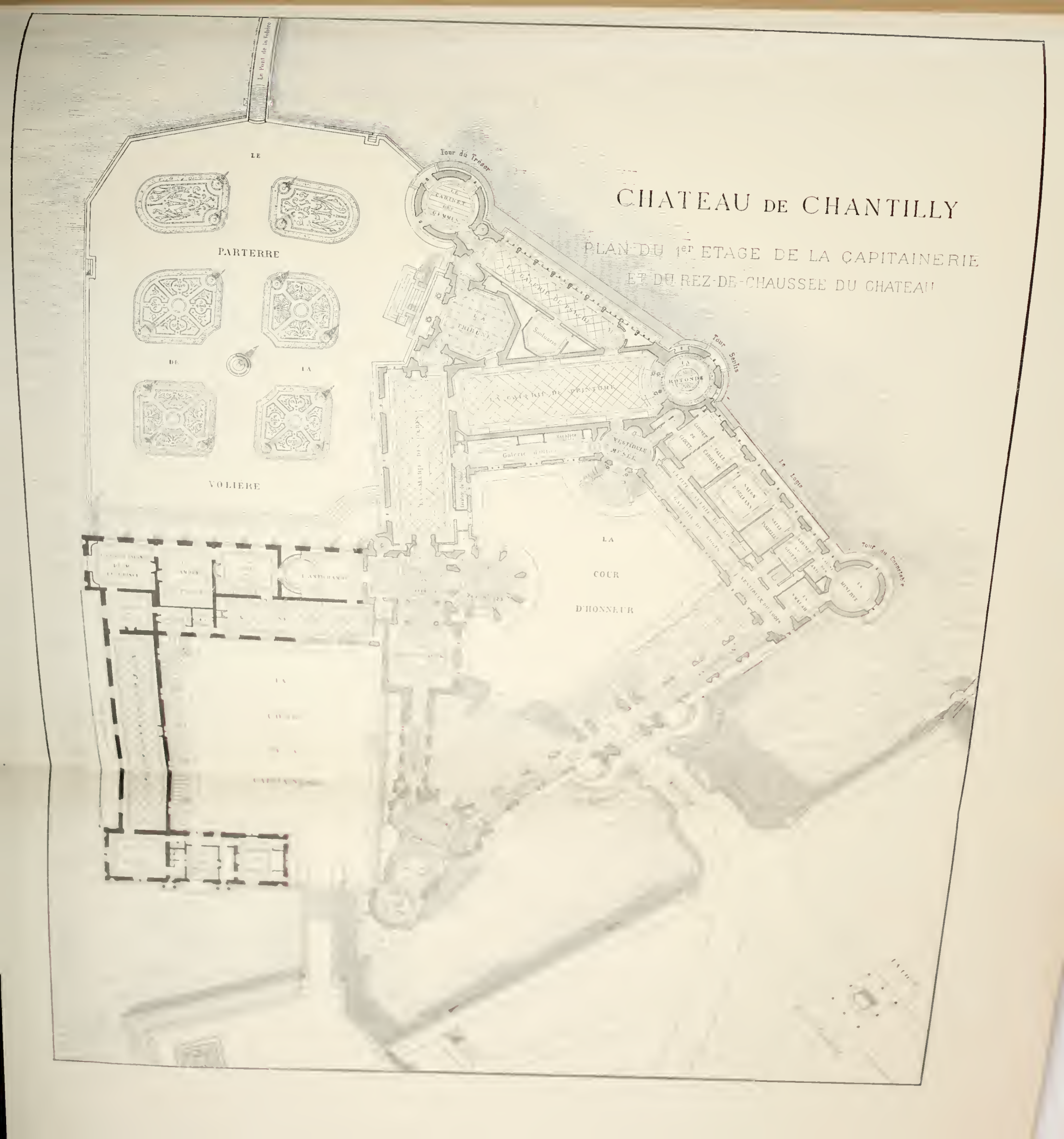

CHATEAU DE CHANTILLY
PLAN DU 1er ETAGE DE LA CAPITAINERIE
ET DU REZ-DE-CHAUSSEE DU CHATEAU
Le Pont de la Volière
Tour du Trésor
LE
PARTERRE
DE
LA
VOLIÈRE
LA
COUR
D'HONNEUR
Tour Senlis
Le Logis
Tour du Connétable

TABLE CHRONOLOGIQUE

SEIZIÈME SIÈCLE

Page

ÉCOLE FRANÇAISE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SEIZIÈME SIÈCLE 3

I. — *Portrait de François Ier, probablement encore comte d'Angoulême.* (Cabinet Clouet.) (1) 3

II. — *Portrait d'un personnage inconnu de la cour de François Ier.* (Cabinet Clouet.) 5

III. — *Portrait de François Ier.* (Tribune.) 6

CORNEILLE (CLAUDE, dit CORNEILLE DE LYON). Né vers 1500, mort après 1564 8

IV. — *Portrait de Monsieur le dauphin François.* (Tribune.) 11

V. — *Portrait de Madame Marguerite de France.* (Tribune.) 16

VI. — *Portrait (présumé) de Gabrielle de Rochechouart, dame de Martigné-Briant.* (Tribune.) 20

VII. — *Portrait de Gabrielle de Rochechouart, dame de Lansac.* (Tribune.) 23

VIII. — *Portrait (présumé) de madame de Canaples.* (Attribué à Corneille de Lyon.) (Cabinet Clouet.) 25

IX. — *Portrait donné autrefois comme le portrait de Charles-Quint, présumé ensuite être le portrait de Babou de la Bourdaisière, et qui pourrait être le portrait de Jean des Cars, ou même celui du connétable Anne de Montmorency.* (Attribué à Corneille de Lyon.) (Tribune.) 27

X. — *Portrait de la baillive de Caen.* (Attribué à Corneille de Lyon.) (Tribune.) 29

XI. — *Portrait d'une inconnue, faussement donné comme celui de Claude de France.* (Attribué à Corneille de Lyon.) (Cabinet Clouet.) 31

XII. — *Portrait d'une jeune femme, témérairement donné comme celui de Claude de Valois, duchesse de Lorraine.* (École de Corneille de Lyon.) (Tribune.) 33

XIII. — *Portrait de Michel Montaigne.* (Par un peintre inconnu de la seconde moitié du seizième siècle, se rattachant probablement à l'école de Corneille de Lyon.) (Tribune.) 35

(1) Nous accompagnons, dans cette table chronologique, le titre de chaque tableau du nom de la pièce où il se trouve actuellement exposé. On trouvera, dans les plans annexés ci-contre, le nom et la place de chacune de ces pièces, tant dans le grand château que dans le petit (premier étage et rez-de-chaussée.)

Clouet (François, dit Jehannet ou Janet). 1510 ? † 1572 40
XIV. — *Portrait de Jeanne d'Albret, reine de Navarre.* (Tribune.) 43
XV. — *Portrait de Marguerite de France encore enfant.* (Tribune.) 48
XVI. — *Portrait du duc d'Alençon.* (Cabinet Clouet.) 53
XVII. — *Portrait de Jacques de Savoie, duc de Nemours.* (Tribune.) 55
XVIII. — *Portrait d'Élisabeth d'Autriche.* (Répétition du portrait du musée du Louvre.) (Cabinet Clouet.) 58
XIX. — *Portrait de Monsieur d'Orléans (Henri II), fils de François Ier, en l'âge de deux ou trois ans.* (Répétition agrandie d'un petit portrait peint par François Clouet, d'après un crayon exécuté sur le vif, par Jean Clouet peut-être.) (Cabinet Clouet.) 60
XX. — *Portrait de Henri II.* (Répétition d'une peinture attribuée à François Clouet.) (Tribune.) 63
XXI. — *Portrait d'Odet de Coligny, cardinal de Châtillon.* (Attribué à François Clouet.) (Cabinet Clouet.) 66
XXII. — *Portrait de Marguerite de Valois, reine de Navarre.* (Attribué à François Clouet.) (Cabinet Clouet.) 67
XXIII. — *Portrait de Henri d'Albret, roi de Navarre.* (Attribué à François Clouet.) (Cabinet Clouet.) 70
XXIV. — *Portrait d'Albert de Gondi.* (Attribué à François Clouet.) (Cabinet Clouet.). 72
XXV. — *Portrait en pied d'un gentilhomme de la cour de Charles IX.* (Attribué à François Clouet.) (Cabinet Clouet.) 75
XXVI. — *Portrait de Charles IX, à l'âge de dix ans environ.* (Attribué à François Clouet.) (Cabinet Clouet.) 76
XXVII. — *Portrait de Charles IX, vers l'âge de seize ans.* (Attribué à François Clouet.) (Cabinet Clouet.) 77

École française de la dernière partie du seizième siècle 79
XXVIII. — *Portrait de Charles IX, vers l'âge de vingt-trois ans.* (Cabinet Clouet.) 79
XXIX. — *Portrait de Michel de l'Hospital.* (Cabinet Clouet.) 81
XXX. — *Portrait de Henri III.* (Tribune.) 84
XXXI. — *Portrait de Henri III.* (Cabinet Clouet.) 86
XXXII. — *Portrait du maréchal de Cossé.* (Tribune.) 87
XXXIII. — *Portrait de Diane de Poitiers.* (Cabinet Clouet.) 89
XXXIV. — *Portrait de Catherine de Médicis.* (Tribune.) 90
XXXV. — *Portrait de Catherine de Médicis.* (Cabinet Clouet.) 92
XXXVI. — *Portrait de Gabrielle d'Estrées, au bain.* (Galerie.) 92

Petits portraits équestres 95
XXXVII. — *Portrait équestre de François Ier.* (Antichambre.) 96
XXXVIII. — *Portrait équestre de François Dauphin.* (Antichambre.) 96
XXXIX. — *Portrait équestre de Henri II.* (Salle des gardes.) 97

XL. — *Portrait équestre de Charles IX.* (Antichambre.) 97
XLI. — *Portrait équestre de Henri III.* (Salle des gardes.) 98
XLII. — *Portrait équestre du duc d'Alençon.* (Antichambre.) 99
XLIII. — *Portrait équestre de Henri IV.* (Antichambre.) 99

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

QUESNEL (FRANÇOIS). 1544? † 1619 101
XLIV. — *Portrait de Sully.* (Attribué à François Quesnel.) (Salle Caroline.) 102
XLV. — *Portrait de Philippe de Béthune.* (Attribué à François Quesnel.) (Cabinet Clouet.) 104

ÉCOLE FRANÇAISE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE 105
XLVI. — *Portrait de Louise-Marguerite de Lorraine, princesse de Conti.* (Salle Caroline.) 105
XLVII. — *Portrait de François de l'Aubépine, marquis d'Haute-Rive* (Salle Caroline.) 106
XLVIII. — *Portrait de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt et d'Armagnac, surnommé « Cadet la Perle ».* (Dessus de porte.) (Chambre de Jeanne d'Arc.) 108
XLIX. — *Portrait de Nicolas, sieur de Mollais.* (Cabinet Clouet.) 110

POUSSIN (NICOLAS). 1594 † 1665 112
L. — *L'Enfance de Bacchus.* (Galerie.) 114
LI. — *Léda.* (Cabinet Giotto.) 116
LII. — *Thésée retrouve l'épée de son père.* (Tribune.) 117
LIII. — *Numa Pompilius et la nymphe Égérie.* (Galerie.) 119
LIV. — *Paysage aux deux nymphes.* (Galerie.) 121
LV. — *L'Annonciation.* (Galerie.) 123
LVI. — *La Sainte Famille.* (Galerie.) 124
LVII. — *Le Massacre des Innocents.* (Galerie.) 126
LVIII. — *Grand paysage.* (Galerie.) 128

STELLA (JACQUES). 1596 † 1657 128
LIX. — *Portrait de Louis II de Bourbon, duc d'Enghien (le grand Condé).* (Galerie des Batailles.) 130

CHAMPAIGNE (PHILIPPE DE). 1602 † 1674 131
LX. — *Portrait du cardinal de Richelieu.* (Galerie.) 132
LXI. — *Portrait du cardinal Mazarin.* (Galerie.) 134
LXII. — *Portrait de la Mère Angélique.* (Tribune.) 137

BEAUBRUN (HENRI et CHARLES, dits LES). 1603 † 1677 et 1604 † 1692 140
LXIII. — *Portrait de Mme de Longueville.* (Chambre de La Bruyère.) 143

LXIV. — *Portrait de Mlle de Longueville.* (Chambre de La Bruyère.) 147

MIGNARD (PIERRE). 1610 † 1695 149
LXV. — *Portrait de Molière.* (Tribune.) 153
LXVI. — *Portrait de Mazarin.* (Tribune.) 160
LXVII. — *Portrait d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans.* (Salle Caroline.) 162
LXVIII. — *Portrait de Louis XIV.* (Cabinet Clouet.) 164
LXIX. — *Portrait de Philippe Ier, duc d'Orléans, frère de Louis XIV.* (Cabinet Clouet.) 164
LXX. — *Portrait de Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière.* (Cabinet Clouet.) 165
LXXI. — *Portrait d'Henriette de Coligny, comtesse de la Suze.* (Salle Caroline.) 166
LXXII. — *Portrait (présumé) de Catherine Mignard, comtesse de Feuquière.* (Attribué à Mignard.) (Salle Caroline.) 168
LXXIII. — *Portrait (présumé) de madame Deshoulières.* (Attribué à Mignard.) (Salle Caroline.) 170
LXXIV. — *Portrait d'une dame inconnue.* (Attribué à Mignard.) (Salle Caroline.) 172

LOO (JACOBUS OU JACQUES VAN). 1614 † 1670 172
LXXV. — *Portrait de Thomas Corneille.* (Salle Caroline.) 173

LEBRUN (CHARLES). 1619 † 1690 174
LXXVI. — *Portrait de Pomponne de Bellièvre.* (Cabinet Clouet.) 176

BOURDON (SÉBASTIEN). 1621 ou 1622 † 1671 178
LXXVII. — *Portrait de Sébastien Bourdon, par lui-même.* (Salle Caroline.) 179

LEFEBVRE (CLAUDE). 1633 † 1675 181
LXXVIII. — *Portrait de Chapelle.* (Attribué à Claude Lefebvre.) (Cabinet Clouet.) 182

NATTIER (MARC). 1642 † 1705 183
LXXIX. — *Portrait de Mademoiselle de Nantes (Louise-Françoise), duchesse de Bourbon.* (Salle Caroline.) 184

LARGILLIÈRE (NICOLAS DE). 1656 † 1746 187
LXXX. — *Portrait de Gobinet.* (Salle Caroline.) 191
LXXXI. — *Portrait de Mlle Duclos (Marie-Anne Châteauneuf).* (Salle Caroline.) 192
LXXXII. — *Portrait de Charlotte-Élisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans (la princesse Palatine).* (Salle Caroline.) 195
LXXXIII. — *Portrait (présumé) de Marie de Laubespine, femme de Nicolas Lambert, seigneur de Thorigny, président de la Chambre des comptes.* (Galerie.) 196
LXXXIV. — *Portrait d'homme* (personnage inconnu). (Salle Caroline.) 199
LXXXV. — *Portrait d'homme, décoré de l'ordre de Saint-Michel.* (Salle Caroline.) 202

RIGAUD (HYACINTHE). 1659 † 1743 204
LXXXVI. — *Portrait de Louis XIV.* (Cabinet Clouet.) 205
LXXXVII. — *Portrait en pied de Louis XV.* (Copie par Prévost.) (Galerie.) 206

LXXXVIII. — *Portrait d'Armand-Jean le Bouthillier de Rancé, abbé de la Trappe.* (Cabinet Clouet.) 207

LXXXIX. — *Portrait (présumé) de Jules Hardouin-Mansart.* (Attribué à Rigaud.) (Galerie.) 210

ÉCOLE FRANÇAISE DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE 212

XC. — *Portrait de femme.* (Salle Caroline.) 212

XCI. — *Portrait (présumé) de Fagon.* (Cabinet Clouet.) 213

XCII. — *Portrait de Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine.* (Cabinet Clouet.) 215

XCIII. — *Portrait de Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, en habit de novice du Saint-Esprit.* (Château de Sylvie.) 216

XCIV. — *Le Grand Canal, la Manche, le Grand Degré et le Grand Château de Chantilly, à la fin de la vie du grand Condé.* (Passage de la Tribune.) 220

GALERIE DE MONSIEUR LE DUC, OÙ SONT PEINTES LES ACTIONS DU GRAND CONDÉ, communément appelée GALERIE DES BATAILLES 222

LE CONTE (SAUVEUR). 1659 † 1694 222

XCV. — *Siège d'Arras* en 1640. (Galerie des Batailles.) 224

XCVI. — *Prise d'Aire* en 1641. (Galerie des Batailles.) 224

XCVII. — *Prise de Perpignan* en 1642. (Galerie des Batailles.) 224

XCVIII. — *Bataille de Rocroy*, 1643. (Galerie des Batailles.) 224

XCIX. — *Bataille de Fribourg*, 1644. (Galerie des Batailles.) 225

C. — *Bataille de Nordlingen*, 1645. (Galerie des Batailles.) 225

CI. — *Conquestes de Dunkerque et de Furnes*, 1646. (Galerie des Batailles.) 226

CII. — *Conqueste d'Ager*, 1647. (Galerie des Batailles.) 227

CIII. — *Bataille de Lens*, 1648. (Galerie des Batailles.) 227

CIV. — *Blocus de Paris*, 1649. (Galerie des Batailles.) 228

CV. — *Conquête de la Franche-Comté*, 1668. (Galerie des Batailles.) 228

CVI. — *Passage du Rhin*, 1672. (Galerie des Batailles.) 228

CVII. — *Combat de Senef*, 1674. (Galerie des Batailles.) 229

CORNEILLE (MICHEL II). 1642 † 1708 235

CVIII. — *Le Repentir.* (Galerie des Batailles.) 237

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

GOBERT (PIERRE). 1662 † 1744 241

CIX. — *Portrait de Louis-Henry de Bourbon, prince de Condé.* (Salon de Condé.) 242

TROY (JEAN-FRANÇOIS DE). 1679 † 1752 245

CX. — *Le Déjeuner d'huîtres.* (Galerie.) 248

CXI. — *Constantini (Angelo), dans le rôle de Mézetin.* (Salle Caroline.) 251

Grimoux (Jean-Alias-Alexis). 1680 † 1740 254
CXII. — *Portrait d'homme.* (Galerie.) 255

Watteau (Jean-Antoine). 1684 † 1721 256
CXIII. — *L'Amour désarmé.* (Tribune.) 260
CXIV. — *Le Plaisir pastoral.* (Tribune.) 263
CXV. — *Le Donneur de sérénades.* (Salle Caroline.) 266
CXVI. — *L'Amante inquiète.* (Salle Caroline.) 269

Huet (Christophe). . . . ? † 1759 272
CXVII. — *Grande Singerie.* 274
CXVIII. — *Petite Singerie.* 275

Nattier (Jean-Marc). 1685 † 1766 276
CXIX. — *Portrait de Mademoiselle de Clermont aux eaux minérales de Chantilly.* (Galerie.) 279
CXX. — *Portrait de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans, en Hébé.* (Salle Caroline.) 286
CXXI. — *Portrait de Charlotte-Élisabeth Godefred de Rohan-Soubise, princesse de Condé.* (Salon de Condé.) 289

Oudry (Jean-Baptiste). 1686 † 1755 292
CXXII. — *Hallali du loup.* (Antichambre.) 294
CXXIII. — *Hallali du renard.* (Antichambre.) 295

Lancret (Nicolas). 1690 † 1743 295
CXXIV. — *Le Déjeuner de jambon.* (Galerie.) 297

Subleyras (Pierre). 1699 † 1749 300
CXXV. — *Portrait du pape Benoît XIV.* (Salle Caroline.) 302

Vanloo (Charles-André, dit Carle). 1705 † 1765 306
CXXVI. — *Une jeune femme jouant avec des enfants et leur distribuant des perles.* (Tribune.) 308

Duplessis (Joseph-Silfrède). 1725 † 1802 309
CXXVII. — *La duchesse de Chartres en présence du vaisseau « le Saint-Esprit », qui emporte le duc de Chartres au combat d'Ouessant.* (Salle Caroline.) 310
CXXVIII. — *Portrait du comte de Provence.* (Salle Caroline.) 313
CXXIX. — *Portrait du comte d'Angiviller.* (Salle Caroline.) 316
CXXX. — *Portrait d'une dame inconnue.* (Attribué à Duplessis.) (Galerie.) 318

Greuze (Jean-Baptiste). 1725 † 1805 320
CXXXI. — *Jeune fille. Étude pour l'Accordée de village.* (Salle Caroline.) 322
CXXXII. — *Jeune garçon.* (Salle Caroline.) 324

CXXXIII. — *Le Tendre désir.* (Salle Caroline.) 325
CXXXIV. — *La Surprise.* (Salle Caroline.) 326

Drouais (François-Hubert). 1727 † 1775 327
CXXXV. — *Portrait de Madame la Dauphine (Marie-Antoinette), en Hébé.* (Galerie.) 329
CXXXVI. — *Portrait de Mme de Pompadour.* (Attribué à Drouais.) (Salle Caroline.) 334

Fragonard (Jean-Honoré). 1732 † 1806 335
CXXXVII. — *Quarante-deux petits portraits ovales des princes et princesses de la maison de Bourbon.* (Salon de Condé.) 336

Tott (Madame de). ? † ? 339
CXXXVIII. — *Portrait de Louis-Joseph de Bourbon, huitième prince de Condé.* (Salon de Condé.) 340

Paon (Jean-Baptiste Le). 1738 † 1785 344
CXXXIX. — *Cerf chassé sur la pelouse de Chantilly par M. le prince de Condé, le 13 septembre 1776.* (Vestibule Daumet.) 345
CXL. — *Chasse au cerf, offerte au comte et à la comtesse du Nord dans le grand parc de Chantilly, le 12 juin 1782. Hallali dans le Grand Canal.* (Vestibule Daumet.) 346

Huet (Jean-Baptiste). 1745 † 1811 348
CXLI. — *Panneaux décoratifs (animaux divers).* (Chambre de Monsieur le Prince.) 349

Lebrun (Mme Élisabeth-Louise Vigée). 1755 † 1842 350
CXLII. — *Portrait de Marie-Thérèse d'Autriche.* (Cabinet Clouet.) 351
CXLIII. — *Portrait de Marie-Caroline, reine de Naples.* (Cabinet Clouet.) 353
CXLIV. — *Portrait de Marie-Louise-Joséphine, reine d'Étrurie.* (Cabinet Clouet.) 354

École française de la seconde moitié du dix-huitième siècle 357
CXLV. — *Portrait d'homme (personnage inconnu).* (Galerie.) 357

Petit (Louis). ? † ? 358
CXLVI. — *Portrait de Louis-François-Joseph de Bourbon, prince de Conti.* (Antichambre.) 358
CXLVII. — *Portrait de Louis-Antoine-Henry de Bourbon-Condé, duc d'Enghien.* (Attribué à Louis Petit.) (Antichambre.) 359

Danloux (Henri-Pierre). 1745 † 1809 362
CXLVIII. — *Portrait du comte d'Artois (Charles X).* (Salle Caroline.) 363
CXLIX. — *Portrait de Louis-Henry-Joseph de Bourbon, neuvième et dernier prince de Condé.* (Salle Caroline.) 365
CL. — *Portrait de Louis-Henry-Joseph de Bourbon, neuvième et dernier prince de Condé* (Salle Caroline.) 368

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

VERNET (ANTOINE-CHARLES-HORACE, dit CARLE VERNET). 1758 † 1836 370
CLI. — *Le duc d'Orléans et son fils, le duc de Chartres (depuis Louis-Philippe Ier, roi des Français), à un rendez-vous de chasse en 1787.* (Salle Caroline.) 372

PRUD'HON (PIERRE). 1758 † 1823 376
CLII. — *Psyché aspirant au ciel.* (Tribune.) 378
CLIII. — *Hommage à la beauté.* (Tribune.) 380
CLIV. — *Le Sommeil de Psyché.* (Tribune.) 381
CLV. — *L'Abondance* (Tribune.) 382

BOILLY (LOUIS-LÉOPOLD). 1761 † 1845 383
CLVI. — *La Partie de dames au café Lamblin, vers 1820.* (Salle Isabelle.) 384

GÉRARD (FRANÇOIS-PASCAL-SIMON, LE BARON). 1770 † 1837 385
CLVII. — *Portrait de Bonaparte, premier consul.* (Tribune.) 386
CLVIII. — *Les trois âges.* (Galerie.) 388
CLIX. — *Portrait de la duchesse d'Orléans (la reine Marie-Amélie).* (Chambre du Duc.) 389

GROS (ANTOINE-JEAN, BARON). 1771 † 1835 389
CLX. — *Bonaparte, général en chef de l'armée d'Orient, touche une tumeur pestilentielle, en visitant les pestiférés dans l'hôpital de Jaffa.* (Esquisse du grand tableau exposé au Salon de 1804, actuellement au musée du Louvre.) (Galerie.) 391

HERSENT (LOUIS). 1777 † 1860 394
CLXI. — *Portrait de la reine Marie-Amélie.* (Chambre de la reine.) 395

INGRES (JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE). 1780 † 1867 395
CLXII. — *Portrait d'Ingres par lui-même, à l'âge de vingt-quatre ans.* (Tribune.) 396
CLXIII. — *Portrait de Mme Devauçay.* (Tribune.) 398
CLXIV. — *La maladie d'Antiochus* ou *Antiochus et Stratonice*, ou plus simplement *Stratonice.* (Tribune.) 400
CLXV. — *Vénus Anadyomène.* (Tribune.) 405
CLXVI. — *Françoise de Rimini.* (Salle Isabelle.) 407

LEMASLE (LOUIS-NICOLAS). 1788 † 1870 409
CLXVII. — *Intérieur d'église (tombeau de Sannazar).* (Cabinet Clouet.) 409

VERNET (ÉMILE-JEAN-HORACE). 1789 † 1863 409
CLXVIII. — *Le duc d'Orléans (Louis-Philippe).* (Salle Isabelle.) 411
CLXIX. — *Chefs arabes en conseil.* (Salle Isabelle.) 411

CLXX. — *Le roi Louis-Philippe, escorté de ses fils, sort à cheval par la grille dorée de la grande cour du palais de Versailles.* (Copie réduite, par Perrault, du tableau d'Horace Vernet au musée de Versailles Salle de la Smalah.) . 412

LAVAL (PIERRE-LOUIS DE). 1790 † 1870 413
CLXXI. — *Portrait en pied du duc de Bourbon, en tenue de lieutenant général.* (1826-1830) 413

GÉRICAULT (JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE). 1791 † 1824 . . . 413
CLXXII. — *Cheval sortant de l'écurie.* (Salle Isabelle.) . 414

CHARLET (NICOLAS-TOUSSAINT). 1792 † 1845 414
CLXXIII. — *Soldat de la République.* (Salle Isabelle.) . 415

ROBERT (LÉOPOLD-LOUIS). 1794 † 1835 415
CLXXIV. — *Femme napolitaine pleurant sur les ruines de sa maison* (Galerie) . 415
CLXXV. — *La Confidence* (Salle Isabelle.) 415

SCHEFFER (ARY) 1795 † 1858 416
CLXXVI. — *Portrait du prince de Talleyrand.* (Tribune). 416
CLXXVII. — *Portrait du duc d'Orléans.* (Salle Isabelle) . 417
CLXXVIII. — *Portrait de la reine Marie-Amélie.* (Salon de Condé.) 418

COROT (JEAN-BAPTISTE-CAMILLE). 1796 † 1875 . . . 418
CLXXIX. — *Concert champêtre.* (Galerie.) . . . 419

MICHALLON (ACHILLE-ETNA) 1796 † 1822 419
CLXXX. — *Vue de la ville et du golfe de Salerne.* (Salle Isabelle.) . . 420

DELAROCHE (HIPPOLYTE, dit PAUL). 1797 † 1856 420
CLXXXI. — *Assassinat du duc de Guise.* (Tribune). . 422

COURT (JOSEPH-DÉSIRÉ) 1797 † 1865 425
CLXXXII. — *Portrait de la princesse Louise d'Orléans, reine des Belges* (Chambre de la reine.) 426

ROBERT-FLEURY (JOSEPH-NICOLAS). 1797 † 1881 426
CLXXXIII. — *Portrait de Monseigneur le duc d'Aumale à l'âge de huit ans.* (Salon de Guise.) 426
CLXXXIV. — *Portrait de Monseigneur le duc de Montpensier à l'âge de sept ans.* (Salon de Guise.) 427

COGNIET (Mlle MARIE-AMÉLIE) 1798 † 1869 427
CLXXXV. — *Portrait de Madame Adelaïde d'Orléans* (Salon d'Orléans.) 427

DELACROIX (FERDINAND-VICTOR-EUGÈNE). 1798 † 1863 428
CLXXXVI. — *Prise de Constantinople par les croisés.* (Tribune) . 430
CLXXXVII. — *Les deux Foscari.* (Galerie) 433
CLXXXVIII. — *Corps de garde marocain.* (Salle Isabelle.) . 435

CLXXXIX. — *Saint Louis au pont de Taillebourg (1242).* (Esquisse à l'aquarelle.) (Rotonde.) 436

DECAISNE (HENRI), 1799 † 1852 436
CXC. — *Son Altesse Royale Madame la duchesse de Nemours, en Diane chasseresse.* (Dessus de porte.) 436

BELLANGÉ (JOSEPH-LOUIS-HIPPOLYTE). 1800 † 1866 436
CXCI. — *Porte-drapeau de la République.* (Salle Isabelle.) 436
CXCII. — *Prise de la Smalah.* (Salle de la Smalah.) 436

LAMI (LOUIS-EUGÈNE). 1800 † 1894 437
CXCIII. — *Chantilly au dix-huitième siècle, déjeuner de chasse.* Dessus de porte.) 437
CXCIV. — *Chantilly au dix-huitième siècle, promenade sur l'eau.* (Dessus de porte.) 437
CXCV. — *La duchesse d'Aumale.* (Dessus de porte.) 437
CXCVI. — *La princesse de Joinville.* (Dessus de porte.) 437
CXCVII. — *Funérailles du roi Louis-Philippe à Claremont.* (Passage du cabinet des livres.) 437

GUDIN (THÉODORE). 1802 † 1879 437
CXCVIII. — *Escadre française devant le Tréport.* (Salle Isabelle.) 438
CXCIX. — *Vue du pont suspendu du parc de Neuilly.* (Salle Isabelle.) 438

DECAMPS (ALEXANDRE-GABRIEL). 1803 † 1860 438
CC. — *Paysage turc.* (Salle Caroline.) 440
CCI. — *Un corps de garde sur la route de Smyrne à Magnésie.* (Galerie.) 441
CCII. — *Souvenir de la Turquie d'Asie. Enfants turcs jouant avec une tortue.* (Galerie.) 443
CCIII. — *Enfants turcs auprès d'une fontaine.* (Galerie.) 444
CCIV. — *Porte-étendard turc.* (Salle Isabelle.) 446
CCV. — *L'école turque.* (Salle Isabelle.) 447
CCVI. — *Rébecca à la fontaine.* (Salle Isabelle.) 448
CCVII. — *Paysage (Don Quichotte).* (Salle Caroline.) 450
CCVIII. — *Bertrand et Raton.* (Salle Isabelle.) 451
CCIX. — *Enfant donnant à manger à un mouton.* (Salle Isabelle.) 452
CCX. — *Cavalerie turque asiatique traversant un gué.* (Rotonde.) 452
CCXI. — *Marche de Bachi-Bouzouks.* (Rotonde.) 452
CCXII. — *Vue d'Ébra en Palestine.* (Rotonde.) 452

ROQUEPLAN (CAMILLE-JOSEPH-ÉTIENNE). 1803 † 1855 453
CCXIII. — *Chantilly au dix-huitième siècle; goûter dans le parc.* (Dessus de porte.) 453
CCXIV. — *Vue du val Fleury.* (Salle Isabelle.) 453

DAUZATS (ADRIEN). 1808 † 1868 453
CCXV. — *Place du Gouvernement à Alger.* (Cabinet des Antiques.) 453
CCXVI. — *Expédition des Portes de fer.* (Salle Isabelle.) 454

JADIN (LOUIS-GODEFROY). 1805 † 1882 454
CCXVII. — *Hallali du cerf aux étangs de Commelle.* (Vestibule Daumet.) 454

WINTERHALTER (FRANÇOIS-XAVIER). 1806 † 1873 454
CCXVIII. — *Portrait du duc de Chartres à Reichenau.* (Salon d'Orléans.) 454
CCXIX. — *Le duc d'Aumale en chef de bataillon.* (Chambre de la duchesse.) 455
CCXX. — *Portrait de Marie-Caroline-Auguste de Bourbon, duchesse d'Aumale.* (École de Winterhalter.) (Chambre de la duchesse.) 455
CCXXI. — *Portrait du prince de Joinville.* (Chambre de la reine.) 456

GOYET (EUGÈNE). 1807 † 1857 456
CCXXII. — *Portrait de Mme de Montesson.* (Dessus de porte.) 456

DIAZ DE LA PENA (NARCISSE-VIRGILE). 1808 † 1876 456
CCXXIII. — *Plafond de la chambre de Madame la duchesse d'Aumale* 456

MOTTEZ (VICTOR-LOUIS). 1809 † 1897 457
CCXXIV. — *Portrait de Monseigneur le duc d'Aumale.* (Chambre de Louis III.) 457

DREUX (ALFRED DE). 1810 † 1860 457
CCXXV. — *Chien de Monseigneur le duc d'Aumale.* (Salle Isabelle.) 457

MARILHAT (PROSPER). 1811 † 1847 458
CCXXVI. — *Souvenir de la campagne de Rosette.* (Salle Isabelle.) 458
CCXXVII. — *Une rue au Caire* (Salle Isabelle.) 458
CCXXVIII. — *Arabes syriens en voyage.* (Salle Isabelle.) 458
CCXXIX. — *Turcomans en marche* (Asie Mineure). (Rotonde.) 459

DUPRÉ (JULES). 1812 † 1895 459
CCXXX. — *Le port Saint-Nicolas, à Paris.* (Salle Isabelle.) 459
CCXXXI. — *Soleil couchant.* (Galerie.) 459

LELEUX (ADOLPHE-PIERRE). Né en 1812 460
CCXXXII. — *Bûcherons bretons.* (Salle Isabelle.) 460

ROUSSEAU (THÉODORE). 1812 † 1867 460
CCXXXIII. — *Paysage.* (Salle Isabelle.) 460

GIRARDET (CARLE). 1813 † 1871 460
CCXXXIV. — *Le labour en Afrique.* (Salle Isabelle.) 461

FONTAINE (VICTOR). Né en 1814 461
CCXXXV. — *Les baignenses.* (Salle Isabelle.) 461

FRANÇAIS (FRANÇOIS-LOUIS). 1814 † 1897 461
CCXXXVI. — *Vue du Hameau (parc de Chantilly)* (Dessus de porte.) (Salon de Guise.) 461

MEISSONIER (JEAN-LOUIS-ERNEST). 1815 † 1891 461
CCXXXVII. — *Les Amateurs de tableaux.* (Rotonde.) 462
CCXXXVIII. — *La Vedette des dragons sous Louis XV.* (Salle Isabelle.) 462

CCXXXIX. — *Les Cuirassiers de 1805. Avant le combat.* (Galerie.) 463

DAUBIGNY (CHARLES-FRANÇOIS). 1817 † 1878. 464
CCXL. — *Vue du château de Saint-Cloud.* (Salle Isabelle.) 464

HÉBERT (AUGUSTE-ANTOINE-ERNEST). Né en 1817. 465
CCXLI. — *La Malaria.* (Salle Isabelle.) 465

JALABERT (CHARLES-FRANÇOIS). Né en 1819. 465
CCXLII. — *Portrait de Sa Majesté la reine Marie-Amélie.* (Salon de Condé.) 466
CCXLIII. — *Portrait de Monseigneur le prince de Condé.* (Salon de Guise.) 466
CCXLIV. — *Portrait de Monseigneur le duc de Guise.* (Salon de Guise.) 466

ANASTASI (AUGUSTE-PAUL-CHARLES). 1820 † 1872. 467
CCXLV. — *Les étangs de Commelle.* (Salle Isabelle.) 467
CCXLVI. — *Les étangs de Commelle.* (Salle Isabelle.) 467
CCXLVII. — *Amsterdam le soir.* (Salle Isabelle.) 467

FROMENTIN (EUGÈNE). 1820 † 1876. 467
CCXLVIII. — *Arabes chassant au faucon (Sahara).* (Galerie.) 468

BENOUVILLE (FRANÇOIS-LÉON). 1821 † 1859. 470
CCXLIX. — *Sainte Claire recevant le corps de saint François d'Assise.* (Salle Isabelle.). 470

ZIEM (FÉLIX). Né en 1822. 471
CCL. — *Les eaux douces d'Asie.* (Salle Isabelle.) 471

BONHEUR (MARIE-ROSA). Née en 1822. 471
CCLI. — *Berger des Pyrénées.* (Galerie.) 472

CLAUDE (JEAN-MAXIME). Né en 1824. 472
CCLII. — *La Meute sortant des Grandes Ecuries de Chantilly.* (Dessus de porte.) (Salon de Guise.) 472

GÉRÔME (JEAN-LÉON). Né en 1824. 472
CCLIII. — *Suite d'un bal masqué.* (Salle Isabelle.) 472

PROTAIS (PAUL-ALEXANDRE). 1826 † 1888. 473
CCLIV. — *Le matin avant l'attaque.* (Salle Isabelle.) 473
CCLV. *Le soir après le combat.* (Salle Isabelle.) 473

BAUDRY (PAUL-JACQUES-AIMÉ). 1828 † 1885. 473
CCLVI. — *Vénus jouant avec l'Amour.* (Galerie des cerfs.) 474
CCLVII. — *Diane au repos.* (Galerie des cerfs.) 474
CCLVIII. — *Douze Amours portant les attributs des dieux de l'Olympe.* (Rotonde, salle Isabelle, salle de la Minerve.) 474
CCLIX. — *La vision de saint Hubert.* (Galerie des cerfs.) 474
CCLX. — *Enlèvement de Psyché.* (Plafond de la rotonde.) 475

DESGOFFE (BLAISE-ALEXANDRE). Né en 1830 476
CCLXI. — *Olifant de saint Hubert*. (Galerie du logis.) 476

PENNE (CHARLES-OLIVIER DE). 1831 † 1897 476
CCLXII. — *Le duc d'Orléans chassant à courre au Bosquet de Sylvie en 1841*. (Château de Sylvie.) 476
CCLXIII. — *Hallali du cerf dans l'étang de Sylvie (chasse du duc d'Aumale en 1880)*. (Château de Sylvie.) 476

NEUVILLE (ALPHONSE DE). 1835 † 1885 476
CCLXIV. — *Combat sur la voie ferrée (armée de la Loire)*. (Galerie.) 476

LAURENS (JEAN-PAUL). Né en 1838 477
CCLXV. — *Le duc d'Enghien dans les fossés de Vincennes*. (Esquisse.) (Salle Isabelle.). 477

MAILLARD (DIOGÈNE-ULYSSE-NAPOLÉON). Né en 1840 477
CCLXVI. — *L'Espérance*. (Plafond du grand escalier.) 477

MERSON (LUC-OLIVIER). Né en 1846 477
CCLXVII. — *Marie-Félice des Ursins, duchesse de Montmorency, et le poète Théophile, à Sylvie*. (Château de Sylvie.) 477
CCLXVIII. — *Mademoiselle de Clermont à Sylvie*. (Château de Sylvie.) 477

DETAILLE (JEAN-BAPTISTE-ÉDOUARD). Né en 1848 478
CCLXIX. — *Les grenadiers à cheval à Eylau : « Haut les têtes! »* (Salle de la Smalah.). 478

BONNAT (LÉON-JOSEPH-FLORENTIN). Né en 1833 478
CCLXX. — *Portrait du général Henri d'Orléans, duc d'Aumale*. (Salon d'Orléans.) ... 479

TABLE ALPHABÉTIQUE

Anastasi (Auguste-Paul-Charles). 467
Baudry (Paul-Jacques-Aimé). . . 473
Beaubrun (Henri et Charles, dits les). 140
Bellangé (Joseph-Louis-Hippolyte). . 436
Bénouville (François-Léon). 470
Boilly (Louis-Léopold). . . . 383
Bonheur (Mme Marie-Rosa). 471
Bonnat (Léon-Joseph-Florentin). 478
Bourdon (Sébastien). 178
Champaigne (Philippe de). . . . 131
Charlet (Nicolas-Toussaint). 414
Claude (Jean-Maxime). . . 472
Clouet (François). 40
Cogniet (Mlle Marie-Amélie). 427
Corneille (Claude, dit Corneille de Lyon) 8
Corneille (Michel II). 235
Corot (Jean-Baptiste-Camille) . . 418
Court (Joseph-Désiré). . 425
Danloux (Henri-Pierre) 362
Daubigny (Charles-François) 464
Dauzats (Adrien) . . 453
Decaisne (Henri). 436
Decamps (Alexandre-Gabriel) . . . 438
Delacroix (Ferdinand-Victor-Eugène) 428
Delaroche (Hippolyte, dit Paul) . 420
Desgoffe (Blaise-Alexandre) 476
Detaille (Jean-Baptiste-Édouard) 478
Diaz de la Pena (Narcisse-Virgile) 456
Dreux (Alfred de) . 457

Drouais (François-Hubert) 327
Duplessis (Joseph-Silfred) 309
Dupré (Jules) 459
Fontaine (Victor) 461
Fragonard (Jean-Honoré) 335
Français (François-Louis) 461
Fromentin (Eugène) 467
Gérard (François-Pascal-Simon, le baron) 385
Géricault (Jean-Louis-André-Théodore) 413
Gérôme (Jean-Léon) 472
Girardet (Carle) 460
Gobert (Pierre) 241
Goyet (Eugène) 456
Greuze (Jean-Baptiste) 320
Grimoux (Jean-Alias-Alexis) 254
Gros (Antoine-Jean, baron) 389
Gudin (Théodore) 437
Hébert (Auguste-Antoine-Ernest) 465
Hersent (Louis) 394
Huet (Christophe) 272
Huet (Jean-Baptiste) 348
Ingres (Jean-Auguste-Dominique) 395
Jadin (Louis-Godefroy) 454
Jalabert (Charles-François) 465
Lami (Louis-Eugène) 437
Lancret (Nicolas) 295
Largillière (Nicolas de) 187
Laurens (Jean-Paul) 477
Laval (Pierre-Louis de) 413
Lebrun (Charles) 174
Lebrun (Mme Élisabeth-Louise, Vigée) 350
Le Conte (Sauveur) 222
Lefebvre (Claude) 181
Leleux (Adolphe-Pierre) 460
Lemasle (Louis-Nicolas) 409
Loo (Jacob van) 172
Maillard (Diogène-Ulysse-Napoléon) 477
Marilhat (Prosper) 458
Meissonier (Jean-Louis-Ernest) 461
Merson (Luc-Olivier) 477
Michallon (Achille-Etna) 419

Mignard (Pierre) . . . 149
Mottez (Victor-Louis) 457
Nattier (Marc) 183
Nattier (Jean-Marc) . . . 276
Neuville (Alphonse de) . 476
Oudry (Jean-Baptiste) . . 292
Paon (Jean-Baptiste Le) . 344
Penne (Charles-Olivier de) 476
Petit (Louis) 358
Poussin (Nicolas) . . 112
Protais (Paul-Alexandre) 473
Prud'hon (Pierre) . . . 376
Quesnel (François) . . . 101
Rigaud (Hyacinthe) . 204
Robert (Léopold-Louis) . . . 415
Robert-Fleury (Joseph-Nicolas) . 426
Roqueplan (Camille-Joseph-Étienne) . 453
Rousseau (Théodore) 460
Scheffer (Ary) . 416
Stella (Jacques) . . 128
Subleyras (Pierre) 300
Tott (Mme de) . . 339
Troy (Jean-François de) . 245
Vanloo (Charles-André, dit Carle) . . 306
Vernet (Antoine-Charles-Horace, dit Carle) 370
Vernet (Émile-Jean-Horace) . . 409
Watteau (Jean-Antoine) 256
Winterhalter (François-Xavier) 454
Ziem 471

TABLE DES HÉLIOGRAVURES

1. École française de la première partie du seizième siècle. *François Ier, probablement encore comte d'Angoulême* 2-3
2. Corneille de Lyon. *Monsieur le dauphin François*. 10-11
3. Corneille de Lyon. *Portrait (présumé) de Gabrielle de Rochechouart, dame de Martigné-Briant* 20-21
4. École de Corneille de Lyon. *Portrait d'une jeune femme témérairement donné comme celui de Claude de Valois, duchesse de Lorraine* . . . 32-33
5. Clouet (François). *Marguerite de France, encore enfant*. 48-49
6. Clouet (François). *François de France, duc d'Alençon*. . 52-53
7. École française de la dernière partie du seizième siècle. *Henri III* . 84-85
8. Poussin (Nicolas). *L'Enfance de Bacchus* 114-115
9. Poussin (Nicolas). *Thésée retrouve l'épée de son père*. 116-117
10. Poussin (Nicolas). *Numa Pompilius et la nymphe Égérie*. . 118-119
11. Poussin (Nicolas). *La Sainte Famille*. 124-125
12. Mignard (Pierre). *Molière* 152-153
13. Mignard (Pierre). *Le cardinal Mazarin* . 160-161
14. Largillière (Nicolas de). *Mademoiselle Duclos (Marie-Anne Chateauneuf)* 192-193
15. Largillière (Nicolas de). *Portrait présumé de Marie de Laubespine, femme de Nicolas Lambert, seigneur de Thorigny*. . 196-197
16. Largillière (Nicolas de). *Portrait d'homme (personnage inconnu)* 198-199
17. Troy (Jean-François de). *Le Déjeuner d'huîtres*. 248-249
18. Watteau (Jean-Antoine). *Le Donneur de sérénades* 266-267
19. Watteau (Jean-Antoine). *L'Amante inquiète*. 268-269
20. Nattier (Jean-Marc). *Mademoiselle de Clermont aux eaux minérales de Chantilly* . 278-279
21. Nattier (Jean-Marc). *Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans, en Hébé*. 286-287
22. Lancret (Nicolas). *Le Déjeuner de jambon*. 296-297
23. Subleyras (Pierre). *Benoit XIV*. 302-304

24. Duplessis (Joseph-Silfrède). *La duchesse de Chartres en présence du vaisseau « le Saint-Esprit », qui emporte le duc de Chartres au combat d'Ouessant* 310-311
25. Greuze (Jean-Baptiste). *Jeune fille. (Étude pour l' « Accordée de village ».)* 322-323
26. Drouais (François-Hubert). *Madame la dauphine Marie-Antoinette, en Hébé* . . . 328-329
27. Danloux (Henri-Pierre). *Louis-Henry-Joseph de Bourbon, neuvième et dernier prince de Condé* 364-365
28. Vernet (Antoine-Charles-Horace, *dit* Carle). *Le duc d'Orléans et son fils le duc de Chartres (depuis Louis-Philippe Ier, roi des Français), à un rendez-vous de chasse, en 1787* 370-371
29. Prud'hon (Pierre). *Psyché aspirant au ciel* 378-379
30. Gérard (François-Pascal Simon, le baron). *Bonaparte, premier consul* 386-387
31. Ingres (Jean-Auguste-Dominique). *Portrait d'Ingres par lui-même, à l'âge de vingt-quatre ans* 396-397
32. Ingres (Jean-Auguste-Dominique). *Stratonice* 400-401
33. Ingres (Jean-Auguste-Dominique). *Vénus Anadyomène* 404-405
34. Delaroche (Hippolyte, *dit* Paul). *Assassinat du duc de Guise* 422-423
35. Delacroix (Ferdinand-Victor-Eugène). *Les deux Foscari* 432-433
36. Decamps (Alexandre-Gabriel). *Enfants turcs auprès d'une fontaine* 444-445
37. Decamps (Alexandre-Gabriel). *Rébecca à la fontaine* 448-449
38. Meissonier (Jean-Louis-Ernest). *La Vedette des dragons sous Louis XV* 462-463
39. Fromentin (Eugène). *Arabes chassant au faucon* 468-469
40. Bonnat (Léon-Joseph-Florentin). *Le général Henri d'Orléans* 478-479

Achève d'imprimer

PAR

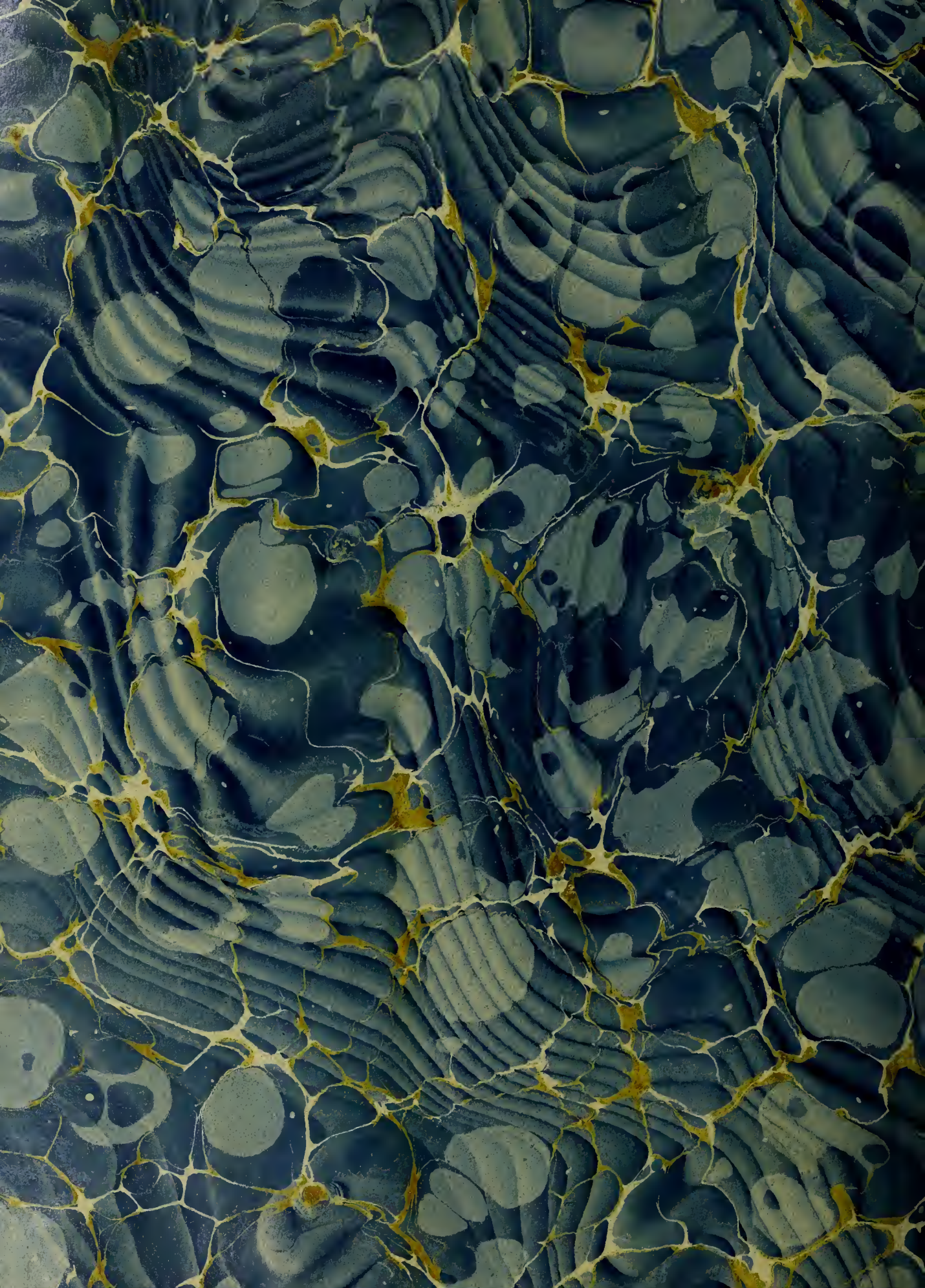
E. PLON, NOURRIT ET Cie

LE 25 NOVEMBRE 1897.

ENCRES DE LA MAISON CH. LORILLEUX ET Cie.

PAPIERS DES PAPETERIES DU MARAIS ET DE SAINTE-MARIE.

1898



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01450 5230